Philippe Lejeune

El pacto autobiográfico y otros estudios



La Autobiografía

PHILIPPE LEJEUNE

EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO Y OTROS ESTUDIOS



MEGAZUL-ENDYMION

Diseño gráfico:
Alvaro Nebot

Director de la colección:
Francisco Jurdao Arrones

Seleccionador de textos:
Angel G. Loureiro

Traducción de: Ana Torrent

Traducción de la introducción: Angel G. Loureiro

@ De la presente edición: MEGAZUL-ENDYMION
Augusto Figueroa, 29 - 3.º, Despacho 13
Teléfs. 521 62 42 - 522 36 68
28004 MADRID
ISBN: 84-88803-03-6
Depósito Legal: M-5317-1994
Fotocomposición e impresión: grafoffset sl
Los Herreros, 14 - Getafe (Madrid)

ÍNDICE

Págs.

Los trabajos incluidos en la presente selección provienen de tres libros de Philippe Lejeune:

De *Le Pacte autobiographique*, (Paris: Seuil, 1975):

"El pacto autobiográfico", "El orden del relato" y "Autobiografía e historia literaria".

De *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, (Paris: Seuil, 1980):

"El relato irónico de infancia", "La autobiografía en tercera persona" y "La autobiografía de los que no escriben".

De *Moi aussi*, (Paris: Seuil, 1986):

"Enseñar a la gente a escribir su vida", "Autobiografía, novela y nombre propio" y "El pacto autobiográfico (bis)".

INTRODUCCIÓN
por
Paul John Eakin*

La publicación en 1980 de la colección de artículos coordinada por James Olney con el título *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* constituye un hito en el camino de los estudios autobiográficos hacia su mayoría de edad. Sin embargo, en esa antología de ensayos amplia y ejemplar resulta singular la omisión de los trabajos de Philippe Lejeune, cuya gama de intereses y cuya autoridad como estudioso de la autobiografía son equiparables sólo a las del mismo Olney. Mi objetivo en esta introducción es el ocuparme de tres aspectos diferentes de la obra de Lejeune, comenzando por su concepto del pacto autobiográfico. La fuerza con la que Lejeune formula sus ideas como teórico del género autobiográfico y el tono científico de sus elaborados esquemas han creado la falsa impresión de que él practica un idealismo formalista intemporal, razón por la que me gustaría considerar a continuación su fuerte atracción

* Esta introducción fue publicada originalmente como prólogo ("Foreword") a la selección de textos de Lejeune preparada por Eakin con el título *On autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Copyright ©1989 by University of Minnesota Press. Traducido y publicado con permiso de University of Minnesota Press.

hacia lo contingente y lo referencial, su interés apasionado por la autobiografía como un objeto primordial de investigación del historiador cultural. Como nos recuerda Valery, "no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de una autobiografía".[1] Concluiré, por consiguiente, con algunas consideraciones acerca de Lejeune como autobiógrafo.

El pacto autobiográfico

Lejeune llevó a cabo sus trabajos sobre la autobiografía como género en una época que, en los Estados Unidos, fue muy poco propicia para la teoría de los géneros. Y, además, algunos críticos han postulado que la autobiografía no puede ser considerada un género en absoluto. Paul de Man, por ejemplo, se quejaba en 1979 de la esterilidad de las discusiones acerca de la autobiografía como género, y mantenía que "empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones genéricas"; y Avrom Fleishman concluía en 1983 que, dado que "la autobiografía no puede ser distinguida como género por sus rasgos formales, por su registro lingüístico o por sus efectos en los lectores", "no tiene por lo tanto historia como género".[2] Pero Linda H. Peterson, sin embargo, en su reciente libro sobre la autobiografía en la época victoriana demuestra que los autobiógrafos ingleses desde Bunyan a Goose creían estar participando en una clara tradición genérica.[3] El mismo Lejeune no parece haber dudado nunca de que la autobiografía puede ser conside-

[1] *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), XI.

[2] Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *MLN* 94 (1979), 920. [N. del trad.: este artículo está traducido con el título "La autobiografía como (des)figuración", *Suplementos Anthropos* 19 (1991), número "La autobiografía y sus problemas teóricos", 113-18]; Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England* (Berkeley: University of California Press, 1983), 36. Para un análisis más amplio del artículo de de Man véase Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (Princeton: Princeton University Press, 1985), 185-87. Para más comentarios sobre el libro de Fleishman véase la reseña que le hizo Paul John Eakin en *Notre Dame English Journal* 14 (1981), 71-76.

[3] Linda H. Peterson, *Victorian Autobiography: The Tradition of Self-Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1986).

rada como un género y su creencia se ha visto reforzada tal vez por la continua popularidad de la crítica formalista en Francia, tal como es practicada, por ejemplo, por Gérard Genette, a cuyo "Discours du récit" Lejeune alude con frecuencia.[4] Las posibilidades y los peligros del acercamiento genérico a la autobiografía quedan ilustrados por los numerosos trabajos que Lejeune ha dedicado a ese tema.

La mayor parte de los primeros trabajos sobre autobiografía francesa, inglesa y americana —y pienso en Richard G. Lillard, Louis Kaplan, William Matthews, Roy Pascal y Wayne Shumaker, así como en Lejeune— se concentró en los problemas, relacionados entre sí, de dar una definición del género y de constituir un corpus o repertorio de textos.[5] El acercamiento utilizado por Lejeune en *L'Autobiographie en France* (*La autobiografía en Francia*) para esta tarea tan útil no era sólo juicioso sino también necesario, dado que en 1971 no había estudio alguno sobre la historia de la autobiografía en Francia.[6] Reconociendo que, vista desde una perspectiva histórica, la autobiografía es una categoría compleja e inestable, y evitando toda pretensión de un objetivo esencialista o idealista, Lejeune proponía la siguiente definición provisional del género: "Definiremos la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad" (14). La definición parece bastante directa, pero manifiesta sin embargo tres aspectos tendenciosos de Lejeune como estudioso de la autobiografía: su orientación hacia la prosa, su preocupación por los aspectos temporales del relato y su atracción hacia la psicología y el psicoanálisis.

---

[4] "Discours du récit", *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 67-273.

[5] Véase Richard G. Lillard, *American Life in Autobiography: A Descriptive Guide* (Stanford: Stanford University Press, 1956); Louis Kaplan et al., *A Bibliography of American Autobiographies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1961); William Matthews, *British Autobiographies: An Annotated Bibliography of British Autobiographies Published or Written before 1951* (Berkeley: University of California Press, 1955); Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge: Harvard University Press, 1960); Wayne Shumaker, *English Autobiography: Its Emergence, Materials, and Forms* (Berkeley: University of California Press, 1954).

[6] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Paris: Armand Colin, 1971), 5. La paginación de las referencias posteriores se dará directamente en el texto.

Al igual que Roy Pascal y George May, Lejeune ponía énfasis en que su definición trataba expresamente de distinguir la autobiografía en sí de otros tipos de escritura autobiográfica presentes en géneros adyacentes, entre los que se incluirían las memorias, la novela autobiográfica, el poema autobiográfico y el diario. Sin duda alguna, los lectores anglosajones presentarían de inmediato objeciones a la exclusión de la poesía, exclusión que implicaría dejar de lado una importante tradición que va desde Byron a Robert Lowell y a John Berryman, y que incluiría a Whitman, Eliot y a muchos otros. Sin embargo, yo estaría de acuerdo en que la autobiografía tiende en general a darse en prosa, por la razón lógica de que la narrativa es la forma literaria temporal por excelencia, razón por la cual constituye la forma más adecuada para presentar el perfil de una vida en el tiempo.

El mismo Lejeune hizo frente a la principal limitación de su definición, es decir, su incapacidad de trazar una clara línea de demarcación entre la autobiografía y la novela autobiográfica. Como él mismo reconoció, no hay manera alguna de distinguir entre las dos basándose en la evidencia textual interna (24).[7] La solución de Lejeune al espinoso problema de establecer una frontera entre los modos discursivos ficticios y factuales fue su concepto del *pacto autobiográfico*. En efecto, el pacto autobiográfico es una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla.[8] El tema central de la intencionalidad presente en el concepto de pacto autobiográ-

[7] Para la distinción entre los modos discursivos ficticios y factuales véase también John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History* 6 (1975), 319-32; Darrel Mansell, "Unsettling the Colonel's Hash: 'Fact' in Autobiography", *Modern Language Quarterly* 37 (1976), 115-32; y Paul de Man, "Autobiography as De-Facement" (vid. nota 2), 920-21.

[8] Como señala con razón Lejeune, sólo el autor puede establecer que su relato es una autobiografía; los esfuerzos de los críticos encaminados a establecer por su cuenta que una obra es una autobiografía, como, por ejemplo, la teoría de William Spengemann de que *The Scarlet Letter* de Hawthorne es su autobiografía, no tienen sentido y no resultan convincentes. Véase Spengemann, *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1980), 132-65.

fico va a preocupar a Lejeune hasta hoy mismo, como lo muestran sus recientes clarificaciones en "El pacto autobiográfico (bis)" (aparecido en 1982) y "Autobiografía, novela y nombre propio" (de 1984).[9] Dada su insistencia en que la autobiografía es necesariamente, en su sentido más profundo, un tipo especial de ficción, y que su yo y su verdad son realidades que son creadas tanto como (re)descubiertas, y dada su clara conciencia de que la novela ha imitado con frecuencia la postura de intención autorreferencial en todo tipo de pseudo-autobiografías, parodias de autobiografías o autobiografías ficticias, Lejeune admite en *L'Autobiographie en France* que la presencia del pacto autobiográfico en un texto, si bien resulta necesaria, no es bastante para establecer que ese texto sea una autobiografía. En esta fase temprana de su pensamiento, el pacto de Lejeune le permite al lector distinguir entre autobiografía y novela sólo sobre la base de datos *exteriores* al texto (24), lo cual requiere el conocimiento de una realidad biográfica verificable que apoye la identidad postulada conjuntamente por el autor, el narrador y el protagonista. En esta primera versión del pacto, por lo tanto, Lejeune recurre a una crítica autobiográfica basada esencialmente en el autor. Pero, sin embargo, incluso una lectura superficial de *L'Autobiographie en France* revelará la obvia incomodidad que Lejeune sufre ante el concepto de sinceridad, el cual constituye a la vez el *sine qua non* de la autobiografía como género y una "problemática estéril" (84) que debe ser evitada a cualquier precio.

En "El pacto autobiográfico" (aparecido originalmente en 1973) [incluido en el presente libro], al volver de nuevo sobre el problema aparentemente insoluble de establecer una distinción entre autobiografía y ficción, Lejeune propone una modificación crucial de su posición en *L'Autobiographie en France*: su descubrimiento del papel del nombre propio como "el tema profundo de la autobiografía" ("El pacto" 73). Considerando la página en que se indica el título de una obra —no tenida en cuenta previamente— como una parte integral del texto, Lejeune podía identificar ahora un criterio *textual* con el que se

[9] [N. del trad.] Estos dos artículos están incluidos en este libro.

puede distinguir entre autobiografía y ficción: la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista. Con gran alivio Lejeune podía abandonar una perspectiva basada en el autor, la cual requería que el lector tuviera conocimiento de una conciencia de autoría de todo punto incognoscible. Abandonando la espinosa ética de la sinceridad (o al menos eso pensaba él) al desplazar el centro del género desde el factor extratextual de la intención de autoría al *signo de esa intención* presente en el texto, Lejeune ponía en marcha una poética de la autobiografía basada en el lector.

El centro del artículo de Lejeune sobre el pacto autobiográfico, su elaboracion de sus ideas acerca de la identidad del nombre propio compartido por autor, narrador y protagonista, representa una brillante aportación a la naturaleza de la referencia en la autobiografía. Basándose en la distinción establecida por Emile Benveniste y Roman Jakobson entre el *enunciado* y la *enunciación*, entre el pasado re-creado en la autobiografía y la re-creación de ese pasado en el presente del acto autobiográfico, Lejeune coincide con Olney, Barrett J. Mandel y otros en resaltar que el verdadero locus de referencia de la autobiografía concierne no al nivel del *enunciado* sino al de la *enunciación* —al acto autobiográfico—, en el cual la identidad del autor, del narrador y del protagonista es postulada textualmente y es captada por el lector.[10] A diferencia de la biografía, en la cual el parecido del protagonista del relato a los hechos verificables de la vida del modelo histórico constituye el criterio decisivo para la autentificación de su estructura referencial, en la autobiogra-

[10] Véase, por ejemplo, James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1972), 35; Barrett Mandel, "Full of Life Now", en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (vid. nota 1), 49-72. Todo aquel que ha trabajado sobre autobiografía se ha encontrado con un lector que asume, llevado por el sentido común, que la crítica autobiográfica debe ocuparse de corroborar la autenticidad factual del parecido entre la figura central de un relato autobiográfico y el modelo histórico, biográfico, en el que esa figura presuntamente se basa. Las investigaciones de Norman Holland acerca de la recepción de la prosa no ficticia indican que los lectores adoptan de manera instintiva esa postura de corroboración de la realidad cuando se enfrentan con textos que ellos consideran que están basados en hechos. Véase "Prose and Minds: A Psychoanalytic Approach to Non-Fiction", en *The Art of Victorian Prose*, eds. George Levine y William Madden (New York: Oxford University Press, 1968), 314-37.

fía ese parecido tiene una importancia claramente secundaria. La biografía ofrece por consiguiente una analogía engañosa para la naturaleza de la referencia en la autobiografía. Por el contrario, Lejeune se centra de manera correcta en el gesto autorreferencial mismo como el acontecimiento central y determinante en cuanto a la referencia autobiográfica.

Basándose en el análisis estructural que hace Benveniste del funcionamiento de la persona gramatical, Lejeune aplica su razonamiento al acto autobiográfico de la manera siguiente: está de acuerdo con que el "yo" se refiere al acto de *enunciación* ("'Ego' es aquél que *dice* 'ego'"), pero la *enunciación* no es la referencia última en este caso; el pronombre personal se refiere en última instancia a un nombre o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre, de tal manera que el nombre propio se convierte en el término final del acto de autorreferencia.[11] Desde un punto de vista ontogénico, como he señalado en otra parte, la emergencia del yo y la adquisición del lenguaje se dan al mismo tiempo.[12] El mismo Lejeune parece adoptar una perspectiva ontogénica cuando observa que en la adquisición del lenguaje el nombre propio y el discurso en tercera persona preceden al discurso en primera persona. De esta manera el nombre propio se convierte en el término mediador entre el texto y el mundo referencial que está más allá de él. La referencia del nombre propio a una "persona real" es decisiva; para Lejeune esta "persona real" significa un individuo cuya existencia es certificable, está atestiguada por el registro legal ("El pacto" 57-61).

Lejeune se aparta aquí de aquellos teóricos contemporáneos que tienen una visión mucho más restringida acerca de la posi-

---

[11] La importancia central que Lejeune acuerda al acto de nombrar en el desarrollo del yo se ve confirmada tanto por teóricos del desarrollo humano como Susanne Langer y David Bleich como por relatos autobiográficos —pienso en particular en la famosa experiencia del pozo que tiene la sordomuda Helen Keller—. Véanse Langer, *Philosophy in a New Key*, 2a. ed. (1951; reimpreso en New York), 126; y David Bleich, *Subjective Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 61.

[12] Véase *Fictions in Autobiography* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 194-98 y 209-16. [N. del trad.] Las páginas 181-201 y 209-227 de ese libro están traducidas con el título "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre, 1991), número "La autobiografía y sus problemas teóricos", 79-93.

bilidad de la referencia y acerca de la existencia del yo más allá del lenguaje, teóricos que insisten en el concepto de persona como una estructura lingüística y que postulan que la referencia es un efecto retórico problemático y secundario. Como se pregunta Paul de Man: "¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?"[13] De Man advierte que en el acercamiento semiológico a la literatura que él propone, "la función referencial del lenguaje no es negada de manera alguna; lo que se cuestiona es su autoridad para servir de modelo para la cognición natural o fenomenal". "Por lo tanto, no es cierto *a priori*", concluye, "que la literatura sea una fuente fidedigna de información acerca de cosa alguna excepto su propio lenguaje". Hay una necesidad especial en esta visión del lenguaje como algo "epistemológicamente muy sospechoso y volátil", pues de Man reconoce la profunda inclinación humana "a confundir la materialidad del referente con la materialidad de lo que significa" cuando nos las vemos con "el fenómeno del espacio, del tiempo o especialmente del yo".[14]

En "El pacto autobiográfico" la visión que tiene Lejeune de la referencialidad autobiográfica no es ni estrictamente formalista, basada en un análisis exclusivamente interno de los rasgos y el funcionamiento del texto, ni tenazmente positivista, basada en algún tipo de verificación externa del parecido entre el texto y la persona a la que el texto se refiere, pues esto requeriría el acceso a un conocimiento de la vida interna del autor en última instancia inalcanzable. Por el contrario, Lejeune funda su poética de la autobiografía en el "análisis, al nivel global de la

[13] Paul de Man, "Autobiography as De-Facement" (vid. nota 2), 920-21. De Man critica a Lejeune por recurrir "obcecadamente" a la "autoridad trascendental" que le otorga al lector al darle la responsabilidad de juzgar la "autenticidad" de la firma del autor. La posición de Lejeune es bastante diferente a la caracterización de él que aquí hace de Man, como señalaré en el resto de mis consideraciones acerca del "pacto autobiográfico".

[14] Paul de Man, "The Resistance to Theory", en *The Resistance to Theory*, ed. Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 11, 10 y 11.

publicación, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico" ("El pacto" 86). Este acercamiento de Lejeune basado en el lector, el cual resulta similar al modelo de actos de habla propuesto por Elizabeth Bruss, haría de la autobiografía "un modo de lectura tanto como un tipo de escritura ... un *efecto contractual* que varía históricamente" ("El pacto" 87), de tal manera que "la historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura" ("El pacto" 87).[15]

La definición de la autobiografía de Lejeune y su concepto del pacto autobiográfico han sido objeto de numerosos comentarios y voy a ocuparme solamente de uno de sus temas más controvertidos, el lugar de la narración en la concepción de la autobiografía de Lejeune. En su artículo "Autobiographie et autoportrait" ("Autobiografía y autorretrato") (1977) Michel Beaujour fue quien primero llamó la atención sobre una aparente contradicción en las varias articulaciones de los criterios definitorios del género que Lejeune ha ofrecido. En *L'Autobiographie en France* Lejeune había señalado atrevidamente que "la autobiografía es sobre todo un *relato*, el cual sigue la *historia* de un individuo a lo largo del tiempo" (33), y Beaujour señala que, de esa manera, Lejeune excluía los *Essais* de Montaigne de su canon, puesto que la estructura principal de esa obra era lógica y sintética más que narrativa y cronológica.[16] Sin embargo, en *Lire Leiris* (*Leer a Leiris*) (1975), Lejeune reclama para Michel Leiris el honor de haber llevado a cabo "el

[15] Bruss se inspira en la teoría de los actos de habla de J. L. Austin y J. R. Serle en su esfuerzo por formular las "reglas" o criterios que deben "ser satisfechos por el texto y el contexto que lo rodea para que sea 'visto como' autobiografía" por el lector. Véase *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), 10. Para una comparación de los acercamientos de Bruss y Lejeune en cuanto al problema de la definición genérica véase Lawrence D. Kritzman, "Autobiography: Readers and Texts", *Dispositio* 4 (1979), 117-21. [N. del trad.] Las páginas 1-31 del libro de Bruss están traducidas con el título de "Actos literarios", *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre, 1991), número "La autobiografía y sus problemas teóricos", 62-79.

[16] Michel Beaujour, "Autobiographie et autoportrait", *Poétique* 32 (1977), 442-58.

proyecto secreto de toda autobiografía, el descubrimiento del *orden* de una vida", precisamente al "invertir la importancia y el papel de la cronología y el significado" respetados usualmente en la autobiografía clásica o tradicional, dando así "precedencia al orden temático y relegando la cronología a un nivel de importancia claramente secundario".[17] Llevado por el entusiasmo de la experimentación freudiana de Leiris, Lejeune habla incluso, de manera exorbitada, acerca de la posibilidad de la autobiografía ideal que a él le gustaría escribir como de "una historia sin relato" (184), queriendo decir, sin duda alguna, "sin un relato tradicional".[18] Lejeune estaba harto de la camisa de fuerza que el modelo biográfico parecía imponer al género y ofrece una parodia muy divertida del paradigma biográfico, eligiendo como centro de sus burlas las pretensiones de los relatos de infancia: "Admiro a esa gente que cree que han nacido, que parecen saber qué es el nacer.... Al leer esas autobiografías tenemos la impresión de que su nacimiento es como un terreno que ellos tienen en el campo o como un diploma" (179). En "El orden del relato en *Les Mots* de Sartre" [incluido en la presente selección], artículo complementario de sus reflexiones acerca de Leiris, Lejeune alaba a Sartre por haber captado (como lo hizo Leiris) que la *estructura* de un relato, descuidado generalmente por la mayor parte de los autobiógrafos, podría servir de modo primordial de autorrepresentación ("El orden del relato" 194, 200).

Si yuxtaponemos *Lire Leiris* y *L'Autobiographie en France*, como hizo Michel Beaujour, parece que nos encontramos ante un Lejeune dividido que afirma por una parte que el ideal autobiográfico es "una historia sin relato", mientras que por la otra da una definición del género como un "relato retrospectivo", "la historia de una personalidad". Podría inferirse de ahí un cambio de ideas o una contradicción flagrante, pero creo

---

[17] Philippe Lejeune, *Lire Leiris: Autobiographie et langage* (Paris: Klinksieck, 1975), 16. La paginación de las citas posteriores se dará directamente en el texto.

[18] Inspirado también por el ejemplo de Leiris, John Sturrock hizo un llamamiento en su manifiesto de 1977 a "un autobiógrafo de nuevo cuño" el cual liberaría al género del conservadurismo inútil de lo biográfico y de la linealidad absurda del orden cronológico. Véase "The New Model Autobiographer", *New Literary History* 9 (1977), 51-63.

que sería más correcto afirmar que la disparidad entre esas formulaciones apunta a la gran complejidad de la personalidad crítica de Lejeune. Hay un Lejeune que, como teórico, está fascinado por las posibilidades virtuales de creatividad ofrecidas por el género y está aburrido de la presentación mecánica del orden cronológico en el relato autobiográfico convencional ("El orden del relato" 194-195). Este Lejeune se siente atraído instintivamente por los escasos ejemplos de genuina experimentación formal en la autobiografía, por Sartre y Leiris, como hemos visto, y por Serge Doubrowski, quien afirma que el concepto del pacto autobiográfico de Lejeune lo inspiró a llevar ese concepto a sus límites en su "*autoficción*" *Fils* (1977) ("Autobiografía, novela y nombre propio" 177-186). Hay además un Lejeune que mantiene excelentes relaciones con el individuo común, que es un gran conocedor de las autobiografías sacadas por editoriales a cargo de sus autores;[19] éste es el Lejeune que advierte correctamente que la mayor parte de las autobiografías han seguido y siempre seguirán la forma cronológica derivada de la biografía. Creo, sin embargo, que el teórico en Lejeune subestima la significación de la cronología como estructura referencial en el relato autobiográfico. Trabajos recientes de Paul Ricoeur, Avrom Fleishman y Janet Varner Gunn postulan una correlación fenomenológica entre la estructura temporal de la autobiografía y lo que ellos consideran ser la narratividad esencial de la experiencia humana.[20] En este sentido la presencia de la cronología en la autobiografía sería una manifestación de la temporalidad ineluctable de la experiencia humana, y la tendencia hacia la estructura temporal no se explicaría de manera satisfactoria recurriendo solamente a la atracción por la convención biográfica.

La relación entre los dos Lejeunes que he descrito podría ser articulada en términos de la relación entre *historia* y *dis-*

---

[19] Véase "L'autobiographie à compte d'auteur" (1983), en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 292-309.

[20] Véase Paul Ricoeur, "Narrative Time", *Critical Inquiry* 7 (1980), 169-90; Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography* (vid. nota 2), 475-78; Janet Varner Gunn, "Autobiography and the Narrative Experience of Temporality as Depth", *Soundings* 60 (1977), 194-209.

curso en el relato autobiográfico. Para Lejeune la lección de Leiris reside en que el verdadero referente de la *historia* en la autobiografía no consiste en un período remoto del pasado del sujeto sino más bien en el despliegue en el lenguaje del acto autobiográfico en sí. En este sentido, la *historia* en la autobiografía funciona como una metáfora del *discurso*.

Soy el primero en señalar las limitaciones del modelo heurístico, bipartito, que ofrezco de las ideas de Lejeune, pues ambas tendencias aparecen una al lado de la otra en el mismo trabajo. Así, por ejemplo, en su artículo "Autobiografía, novela y nombre propio" (1984), si bien alaba la originalidad del *Fils* de Serge Doubrovski, también le perturba la ligereza con la que Doubrovski trata la verdad referencial. Cuando descubre que la identidad postulada por el pacto autobiográfico de Doubrovski es sólo un efecto de *trompe-l'oeil*, se ve obligado a reconocer que Doubrovski es esencialmente en el fondo un novelista que debe ser distinguido de los autobiógrafos que, como Leiris, están obsesionados por una preocupación ética acerca de la verdad ("Autobiografía, novela y nombre propio" 185). De igual manera, en el mismo artículo Lejeune nos informa que sintió la necesidad de escribir a Jacques Lanzmann para que le aclarara el estatus genérico de *Le têtard* (1976) — autobiografía o novela, "¿cómo hay que leer este libro?" (175).

La pugna de Lejeune con el problema de la sinceridad que ocupa el centro de la autobiografía ilustra de manera ejemplar las dificultades del arte referencial. Ya desde *L'Autobiographie en France* vemos que Lejeune insiste, como punto de partida, en que la autobiografía es necesariamente una ficción producida en circunstancias especiales (30), pero que sin una base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su estatus como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción. Para leer la autobiografía a la manera de Lejeune uno debe ser a la vez sofisticado, estar alerta a su arte imaginativo, *y* ser ingenuo, creer en la sinceridad de la intención del autor de presentar la historia que "una persona real hace de su propia existencia" ("Le Pacte" 50). De esa manera, en "Autobiografía, novela y nombre propio" vemos a Lejeune ir desde una confesión de sus problemas como lector confiado a la pro-

mulgación formalista de una gramática de los factores que gobiernan la percepción de un nombre como algo real en un texto. Además, es capaz de extraer evidencia documental de las lecturas de otros críticos para apoyar sus propias ideas acerca del papel decisivo que tiene el nombre propio a la hora de determinar la naturaleza del referente en la autobiografía. En la medida en que Lejeune es capaz de fundamentar en hechos empíricos criterios formalistas para la definición genérica, ese artículo hay que verlo como una extensión del trabajo de Norman Holland y Hans Robert Jauss, trabajo esencial para el desarrollo de una poética, basada en la respuesta del lector, de la autobiografía como género.[21]

Los críticos más abiertos de Lejeune como teórico del género no se han mantenido al día de la progresiva sofisticación de su evolución. Así, por ejemplo, al tiempo que admite la contribución central de Lejeune y Elizabeth Bruss a nuestra comprensión de la autobiografía como género, Avrom Fleishman los critica respecto a la sinceridad, no dándose cuenta de que no se ocupan de una intención interior sino de los modos de comportamiento desplegados en los rasgos de los textos literarios.[22] Adoptando la estrategia de adelantarse a sus críticos, estrategia que constituye una de las características de su obra, Lejeune presenta en "El pacto autobiográfico (bis)" (1982) el análisis más completo y penetrante que ha recibido su tarea como teórico de la autobiografía. Comienza ese artículo con un jovial autorretrato (al estilo de La Bruyère) como

[21] Véase Holland, "Prose and Minds" (vid. nota 10) y Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History* 2 (1970-71), 7-37.

[22] Véase Fleishman, *Figures of Autobiography* (vid. n. 2), 15-19. Cuando Fleishman observa que "las convenciones más estables que podemos esperar encontrar en las autobiografías son las trazas retóricas de una tradición literaria por la cual los escritores presentan su deseo de que se lea su obra en ese contexto genérico" (18), creo que, lo queramos o no, lo mejor que podemos esperar es algo similar al pacto de Lejeune. La alternativa, tal como queda ilustrada en el trabajo de Fleishman, resulta insatisfactoria en última instancia. Al igual que de Man, Michael Sprinker y otros, Fleishman concluye que debido a la indecibilidad esencial de la autobiografía, debido a la facilidad con la que se convierte en ficción por falta de una base referencial estable, la definición genérica es una tarea imposible, y en su grueso libro sobre la autobiografía victoriana y moderna pasa a continuación a analizar novelas autobiográficas como algo indistinguible de las autobiografías.

Autopacto, admitiendo la responsabilidad por su reputación de formalista dogmático. Aceptando refinamientos en cuanto a diversos aspectos de su definición inicial de la autobiografía y el pacto autobiográfico, se embarca en un proceso de afinamiento. Se mantiene fiel a su concepto del pacto, reafirmando, por una parte, su fe en la confesión de identidad que constituye la existencia misma de la autobiografía como arte referencial ("El pacto autobiográfico (bis)" 132) y, por otra parte, su fe en la importancia crucial de excluir por medio de su definición todo aquello que impida la confianza del lector en la referencialidad (137). Al igual que sus críticos, Lejeune es consciente que la fuerza que motiva el género tanto para los autobiógrafos como para sus lectores es un asunto de ideología; las últimas palabras de *L'Autobiographie en France* son "el mito del YO" (105).

Fiel a sus teorías, en el centro mismo de "El pacto autobiográfico (bis)" Lejeune establece su propio pacto con el lector: una confesión de fe en la autobiografía, en la referencia, en el yo. Voy a ofrecer una larga cita en la que Lejeune establece ese pacto, dado que me parece que aquí Lejeune capta el estado mental de los numerosos críticos que perseveran en el estudio de la autobiografía a pesar de ser perfectamente conscientes de los complicados problemas teóricos que plantea como género:

> Será mejor pasar a las confesiones: sí, estoy confundido. Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune...); creo que cuando digo "yo" soy yo quien habla: creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y, ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer en lo contrario, o al menos lo intento. A ello se debe la fascinación que me produjo *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), que parece ser el anti-*Pacto* por excelencia ... "En el campo del sujeto no hay referente ... " *Sabemos perfectamente* todo esto, no somos tan idiotas, pero una vez tomada esta precaución, hacemos como si no lo supiéramos. Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse

como sujeto completamente realizado —es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir ("El pacto autobiográfico (bis)" 141-142).

Seamos claros: tanto la creencia como el escepticismo acerca del sujeto plenamente constituido pueden ser considerados como fruto de la ideología. El interés de la postura de Lejeune reside en su aceptación del estatus ficticio del sujeto para pasar a continuación a considerar su funcionamiento como hecho experiencial. Mientras los deconstruccionistas más extremos mantendrían la imposibilidad de la existencia del yo, Lejeune se une a Elizabeth Bruss, Georges Gusdorf, Karl J. Weintraub y otros en aceptar esa creencia como un hecho de la experiencia cultural contemporánea que tiene consecuencias prácticas demostrables para la autobiografía, la cual se ha convertido en uno de los medios más característicos de expresión del yo.[23]

Je est un autre

Aunque Lejeune ha mantenido un interés continuo en los problemas de la definición genérica de la autobiografía en todos sus libros, desde *L'Autobiographie en France* (1971) hasta el más reciente, *Moi aussi* (1986), también se ha dedicado cada vez más a un conjunto de temas históricos y culturales que no se traslucen en el formalismo teórico y crítico de sus primeros trabajos. Resulta lamentable que el comentario más amplio dedicado a Lejeune en inglés hasta la fecha, la reseña que hizo

---

[23] Véase Elizabeth Bruss (vid. nota 15); George Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie", *Formen der Selbsdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbsportraits. Festgabe für Fritz Neubert* (Berlin: Duncker & Humblot, 1948), 105-23; Karl J. Weintraub, "Autobiography and Historical Consciousness", *Critical Inquiry* 1 (1975), 821-48. [N. del trad.] El artículo de Gusdorf está traducido con el título "Condiciones y límites de la autobiografía", *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre, 1991), número "La autobiografía y sus problemas teóricos", 9-18; el artículo de Weintraub está también traducido en el mismo número con el título "Autobiografía y conciencia histórica", 18-33.

Michael Ryan a *Le Pacte autobiographique* (1975) para *Diacritics* en 1980, perpetúa la imagen de Lejeune como proponente de un idealismo formalista a ultranza, perdiendo de vista la dimensión social e histórica de su acercamiento a la autobiografía. Es cierto que la veta prescriptiva en la obra de Lejeune, especialmente en sus primeros trabajos, invita a esas consideraciones; pero la reseña de Ryan malinterpreta por completo las ideas de Lejeune, como cuando señala que "al igual que el sujeto legal de la ley burguesa, el sujeto autobiográfico de Lejeune no tiene contenido histórico, social o de clase".[24] En el último trabajo de ese libro de Lejeune, "Autobiografía e historia literaria", trabajo que Ryan ignora, el mismo Lejeune somete a una crítica seria la función aparentemente normativa de su propia definición de la autobiografía —y las de Richard Lillard, Barrett J. Mandel, Francis R. Hart y William Howarth. En ese artículo Lejeune presenta su obra como teórico de la autobiografía en el contexto de la crítica de los géneros literarios en general, la cual debería dedicarse no a la elaboración de una clasificación de los géneros absoluta e intemporal sino a la descripción de las leyes que gobiernan el funcionamiento de los sistemas históricos de los géneros tal como evolucionan con el tiempo. Por esa razón, Lejeune rechaza, por ejemplo, el idealismo antihistórico de Northrop Frye, cuya teoría de los géneros postula la existencia de una estructura inmanente en la literatura; Lejeune está a favor de la postura relativista de Elizabeth Bruss, quien demuestra que el pacto autobiográfico es una variable teóricamente independiente de los rasgos textuales formales con los cuales es asociado a menudo. Por consiguiente, los proyectos de investigación autobiográfica que Lejeune propone en ese artículo siguen a Hans Robert Jauss y su concepto del horizonte cambiante de expectativas que gobierna el reconocimiento genérico de las obras literarias en un momento dado; esos proyectos suponen el estudio sincrónico sistemático del funcionamiento de uno de los sistemas de lectura en un período dado, estudio que debe ser llevado a cabo por medio del examen de la recepción y la respuesta a las obras, tal como se conserva en documentos históricos.

---

[24] Michael Ryan, "Self-Evidence", *Diacritics* 10 (1980), 13.

Sin embargo, desde 1975 el programa de investigación sobre la autobiografía de Lejeune se ha desarrollado de maneras diferentes al programa anunciado en "Autobiografía e historia literaria", pues no sólo su preocupación se ha desplazado de la *recepción* a la *producción* de textos en los siglos XIX y XX sino que también sus asunciones básicas acerca de la autobiografía y los autobiógrafos han cambiado radicalmente. El mismo Lejeune ve el comienzo de este desplazamiento de perspectiva en su detallado análisis de una secuencia de tres minutos de la película *Sartre par lui-même* (*Sartre por él mismo*) (1976), dirigida por Alexandre Astruc y Michel Contat. La diferencia entre el discurso autobiográfico de Sartre en *Les Mots* (*Las palabras*) y en la entrevista filmada le llevó a ver la importancia de la distinción entre la palabra hablada y la escrita, las consecuencias del medio para el estudio del género. No resulta muy sorprendente que cuando Sartre cuenta su vida en la entrevista filmada utiliza un estilo coloquial que sugiere su relación con el hombre de la calle: "Eso pasó así" comenta al hablar de la ruptura con su madre, ruptura que marcó un punto decisivo de su adolescencia. El impacto que tiene sobre Lejeune la manera de conducirse de Sartre indica el punto hasta el que sus trabajos sobre la autobiografía habían estado gobernados por lo que él reconoció más tarde como una actitud esencialmente elitista.[25]

En los años que siguieron al artículo de Lejeune sobre esa película, el estudio del texto clásico escrito por el escritor canonizado se vería desplazado por su exploración de la expresión autobiográfica tal como se da en una amplia gama de medios y por obra de una serie de individuos cada vez más corrientes o incluso analfabetos. Este desplazamiento del énfasis resulta obvio en *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias* (*Yo es otro: la autobiografía, de la literatura a los medios de comunicación*) (1980), el libro que sigue a *El pacto autobiográfico*: mientras los estudios formalistas tradicionales de la estructura retórica ("El relato irónico de infancia: Vallès") (1976) y de la

[25] Philippe Lejeune, "Ça s'est fait comme ça", *Poétique* 35 (1978), 269-304. Véase también "Sartre et l'autobiographie parlée" (1979), en *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 161-202.

definición genérica ("La autobiografía en tercera persona") (1977) [ambos artículos están recogidos en la presente selección] mantienen su presencia en este nuevo libro, la mayor parte de los trabajos agrupados ahí están dedicados a un estudio de la expresión del yo en la autobiografía como un fenómeno social y cultural amplio y omnipresente. El mismo título, además, ya indica las consecuencias de la nueva perspectiva de Lejeune: el "yo" autobiográfico se ha convertido en otro, y no sólo literalmente, como sucede con la autobiografía escrita en colaboración, sino también de manera más general, en el sentido de que el yo del que se trata ahora podría ser alguien que nunca habría figurado en la selecta compañía de los cien autobiógrafos que Lejeune había elegido para formar el canon que ofreció en *L'Autobiographie en France* en 1971. Este individuo nuevo y más democrático no tiene por qué ser un escritor en absoluto sino, como se expresa en la descripción con la que Sartre concluye *Las palabras*, "todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos". Como Lejeune señaló más tarde, citando estas líneas: "¿Por qué elegir a Sartre?" ("El pacto autobiográfico (bis)" 143). O a la literatura, podría haber añadido.

El resultado es un libro en el que campesinos y artesanos, Mémé Santerre y Gaston Lucas, se codean con escritores como Jules Vallès, Victor Hugo y Sartre, un libro en el cual el objeto de estudio que Lejeune había restringido originalmente al "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia" ha sido redefinido de manera drástica para admitir los modos múltiples y heterogéneos de expresión autobiográfica que son practicados en la cultura contemporánea. "Una persona" podría incluir a otro, un escritor que ayuda en la redacción o un historiador oral, mientras que "relato en prosa" podría ser de hecho la transcripción de un discurso oral, transmitido por la radio o presentado en una película. Además, la propiedad implícita en la frase "su propia existencia" se convierte ahora con frecuencia en un tema de litigio. El principio referencial fundacional postulado por el pacto autobiográfico de Lejeune ya no proporciona una base apodíctica para la identificación genérica; los mismos *autos* y *graphein* del género son ahora puestos en cuestión, y los casos problemáticos abundan.

Lejeune sacó a la luz todos estos problemas en su discusión acerca del autor y la autoridad en la larga sección final del libro dedicada a "La autobiografía de los que no escriben" [recogido en la presente selección], fórmula paradójica que aplica a la autobiografía escrita en colaboración. Dispuesto ahora a afirmar que "uno es siempre *varias personas* cuando escribe, incluso cuando uno escribe solo, incluso cuando escribe su propia vida" ("La autobiografía de los que no escriben" 320),[26] tomó la autobiografía escrita en colaboración, la cual subvierte por necesidad los conceptos del autor y de la persona unitarios, como una oportunidad para desvelar la ideología individualista que ha dado sustento a la mayor parte de la práctica y la crítica autobiográficas desde Rousseau. Adaptando una perspectiva sociológica, inspirada en parte por el análisis de Pierre Bourdieu de los mecanismos de intercambio en una economía de mercancías simbólicas,[27] Lejeune muestra la relatividad cultural de un concepto como el de autor cuando nos las vemos con autobiografías escritas en colaboración. La noción de "el hombre que 'sostuvo la pluma'", por citar la frase de Jean Starobinski,[28] ha sido ampliamente aceptada como un componente destacado de la identidad del autobiógrafo clásico, y la mayor parte de los autores de autobiografías estudiados por la crítica han sido escritores. En la autobiografía escrita en colaboración, sin embargo, el hecho de que alguien haya escrito el texto no determina necesariamente que ese individuo vaya a ser el "autor" del producto publicado. En el caso de la autobiografía escrita por otro, por ejemplo, el escritor no reclama normalmente el lugar estratégico reservado para la firma del autor, la cual se convierte de hecho en un atributo del sujeto de quien trata la autobiografía, cuya fama o notoriedad pública atraen la atención del público ("La autobiografía de los que no escriben" 335); por el contrario, en el caso de la autobiografía de un individuo desconocido (y a

[26] Véase también Roland Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", *New Literary History* 6 (1974-75), 261.

[27] Pierre Bourdieu, "La Production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 13 (1977), 3-44.

[28] Jean Starobinski, "The Style of Autobiographie", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (vid. nota 1), 75.

menudo analfabeto) recogida por un periodista o un historiador oral, el escritor proclama su autoría como una garantía de que el sujeto "*no* ha escrito nada", y esta confesión funciona a su vez como garantía de la autenticidad del producto, de que "lo que se ha escrito es una imagen fiel de lo que ha dicho [el sujeto]" ("La autobiografía de los que no escriben" 334).

La prueba de la autoría como signo de identificación genérica de un texto se ve completamente transformada por las circunstancias de la autobiografía escrita en colaboración. Ya no se trata del comportamiento del autor (si el autor firma o no con su propio nombre, o si no firma en absoluto) sino que se trata de la identidad misma del autor. La relación entre el yo cuya historia se cuenta y el escritor de esa historia requiere un acuerdo, el cual a veces se logra en la conciencia del escritor y a veces lo fijan los tribunales. En todo caso, el análisis de Lejeune pone de manifiesto el papel de la clase social en el ejercicio de poder en el que está necesariamente implicado el acto de escribir. La política de la autobiografía queda de manifiesto de manera muy reveladora en la moda actual de la recolección de vidas llevada a cabo por periodistas e historiadores orales, vidas que sólo tienen acceso a la letra impresa por medio de un intermediario que pertenece a la clase dominante que controla la producción y consumo de tales textos (337). Lejeune tiene una aguda percepción de las ambigüedades implícitas en este tipo de transacciones, puesto que dado que el sistema de comunicaciones envuelto en esas prácticas sirve para promover los valores y la ideología de la clase dominante (letrada) (338), incluso el proyecto etnográfico en apariencia más desinteresado podría no estar libre de explotación. Una colaboración que está claramente dedicada a la conservación de datos autobiográficos que de otra manera podrían perderse, puede sin embargo implicar una condescendencia fundamental que tiene el potencial de convertirse en voyerismo y en violación (358). Por esta razón, no está claro en absoluto que el individuo analfabeto (campesino, artesano, trabajador) logre algún tipo de franquicia por medio de esas prácticas etnográficas, no está claro que alcance "autoridad" sobre su propia vida, si no en la letra de la firma del autor al menos en espíritu.

En *Je est un autre* Lejeune elige *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros* (*Gaston Lucas, cerrajero, crónica del antihéroe*) (1976), por Adelaïde Blasquez, como una obra maestra de narración etnográfica de la verdad porque logra un ingenioso equilibrio entre la fidelidad a la incoherencia del discurso oral no retocado y la práctica de una ficción irresponsable promovida por el interés en producir un relato legible ("La autobiografía de los que no escriben" 393-395). Pero en un trabajo más reciente incluido en *Moi aussi*, "Ethnologie et littérature: *Gaston Lucas, serrurier*" (1985), Lejeune revisa el historial de sus propios contactos con Blasquez con el fin de revelar las complejidades del encuentro etnográfico, el cual se convierte en una especie de espejo distorsionador en el que los problemas tradicionales del pacto autobiográfico se ven reflejados de una manera nueva y desconcertante. La sorpresa inicial de su primera entrevista con Blasquez es la revelación de que resulta imposible verificar el valor documental de su libro puesto que ella borró todas las entrevistas grabadas con Gaston tan pronto como hizo una transcripción y, para colmo, se tomó la libertad de alterar la forma de expresarse Gaston, con el fin de adaptarla al objetivo de su relato (*Moi aussi* 275, 276). Es cierto que más tarde, cuando descubre una cinta intacta, Lejeune la escucha y reconoce que la voz del Gaston de la cinta es *idéntica* a la voz que él le atribuyó a Gaston en su imaginación al leer el libro (*Moi* 277). A pesar de esta aparente justificación del acercamiento novelístico a la verdad referencial, las entrevistas de Lejeune con Blasquez le permiten entrar en el mundo dividido de "yoes" múltiples que parecería poner en entredicho la capacidad de unificación y estructuración que tiene todo pacto referencial.

Por ejemplo, tenemos a la Adélaïde Blasquez cuya voz él escucha en la cinta, quien trata de elevar la conciencia política de Gaston con el fin de que concuerde con las simpatías izquierdistas de Adélaïde. Y tenemos a la Adélaïde con la que él se encuentra en persona, quien expresa su impaciencia con el discurso repetitivo de su problemático sujeto. Por último, tenemos a la Adélaïde del libro publicado, quien ha eliminado su propia presencia del texto, dejando un prefacio en el cual describe su

colaboración con Gaston en términos igualitarios y efusivos, enmascarando de esa manera las relaciones de poder implícitas en sus entrevistas (*Moi* 277-78). Estas relaciones de poder las percibe más tarde Lejeune de manera clara cuando el editor de Blasquez decide hacerle a ella una entrevisa en video y ella invita a Lejeune a que sea su interlocutor. Cuando Lejeune sugiere que el editor debería complementar esta entrevista con otra en la que interviniera Gaston, Blasquez señala que en el contexto del libro no tiene mayor importancia lo que el Gaston real tenga que decir, puesto que no existe en sí mismo sino que el que importa es el Gaston escrito, un individuo que, gracias a su arte, ha adquirido la consistencia y la verdad de un personaje de novela.

¿Qué pasa entonces con la premisa referencial del relato, pues la garantía de su valor etnográfico reside precisamente en que sólo hay un Gaston, fielmente representado? ¿Cuál es la obligación del escritor hacia la integridad personal de su sujeto y de su historia? ¿Cómo es posible cumplir con la obligación de la verdad referencial sin determinar primero quién posee la verdad a contar? (*Moi* 283-84). Lejeune se cuida de añadir que estas delicadas consideraciones de responsabilidad moral son aplicables también a su propia presentación de sus encuentros con Blasquez; pero advirtiendo, sin embargo, que a diferencia de Gaston, ella sabe escribir y posee por lo tanto el poder de contestar a su comentario con uno de ella, él se exime de responsabilidades (*Moi* 289-90).[29] En *Je est un autre* y trabajos afines, los cuales amplian las fronteras del estudio de la autobiografía llevándolo de un contexto estrechamente literario a un contexto social y cultural, Lejeune lleva más allá las estructuras del medio y la persona que han definido el

[29] Para otros trabajos de autobiografía en colaboración véase Albert E. Stone, "Two Recreate One: The Act of Collaboration in Recent Black Autobiography —Ossie Guffy, Nate Shaw, Malcolm X", en *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982), 231-64; William L. Andrews , *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865* (Urbana: University of Illinois Press, 1986); y Paul John Eakin, "Malcolm X and the Limits of Autobiography", en *Autobiography*, ed. James Olney (vid. nota 1), 181-93.

género tradicionalmente, pero sin dejar atrás los viejos problemas del acto autobiográfico: la identidad, la sinceridad, el pacto —todos los temas familiares que se le plantean al individuo que escribe la historia de su vida— parecen presentarse, lo queramos o no, en toda ocasión en que se trata de decir la verdad acerca del yo.

El cubo de la basura de la historia

A finales de los años setenta, aproximadamente al mismo tiempo en que Lejeune empezó a estudiar los modos contemporáneos de la expresión autobiográfica que culminarían en *Je est un autre*, empezó a dedicarse a compilar un inventario completo o "*répertoire*" de todas las autobiografías escritas en Francia en el siglo XIX. En "La Cote Ln 27" (1984), incluido en *Moi aussi*, presenta una explicación retrospectiva de su amplio programa de investigación, el cual tiene el potencial de mantenerlo ocupado (a él y a cualquier otro que se apunte a la tarea) durante muchos años. Al igual que el *répertoire* que ofreció en *L'autobiographie en France* en 1971, éste será también un repertorio anotado; pero a diferencia del primero, al cual denomina ahora "un corpus [excesivamente] purificado y literario" (*Moi* 259), demasiado selectivo como para representar la historia real del género, este nuevo repertorio va a ser un canon completo, tan exhaustivo como lo permitan los documentos que han sobrevivido. El propósito del proyecto es doble, literario e histórico. Dada su naturaleza igualitaria, el *répertoire*, una vez completado, permitirá elaborar una anatomía de las "microformas" del discurso autobiográfico que fueron populares, una gramática de los componentes del relato personal. Al mismo tiempo, el *répertoire* permitirá aumentar el conocimiento del historiador acerca de cómo el átomo social, el individuo, vive, siente, piensa o funciona en un momento dado del desarrollo de la cultura (*Moi* 270). Aunque ese proyecto podría parecerse a los de Wilhelm Dilthey y Georg Misch, Lejeune se cuida de resaltar que para él los textos de su corpus no constituyen fuentes auxiliares de información histó-

rica sino, por el contrario, *hechos* sociales primarios por derecho propio (*Moi* 258).[30] La historia social que proyecta Lejeune, por consiguiente, es ante todo la historia del discurso y, por ello, la autobiografía debe ser concebida no como una esencia literaria absoluta sino por el contrario como algo históricamente variable, por pertenecer a unas cadenas de prácticas sociales, sometidas a cambios constantes, en las cuales se articula la vida del individuo.

El volumen de obras clasificadas como *biografía individual* en la Bibliothèque Nationale nos puede dar una idea de la escala del programa de investigación histórica de Lejeune. *La Cote Ln27* abarca más de 94.000 entradas y la autobiografía, tal como la define Lejeune, comprende sólo una pequeña fracción de esa vasta masa de textos. Lejeune aporta una energía realmente balzaciana a la tarea de desenmarañar esa masa impresionante de material; y nos advierte que su presente actitud abierta hacia la literatura autobiográfica ha cambiado radicalmente con referencia a la actitud literaria elitista que conformaba sus primeros trabajos. Mientras que antes se habría echado para atrás ante la mediocridad de *La Cote Ln27* con un molesto "Qué porquería; esto es un montón de basura asquerosa", ahora se acerca al mismo basurero del archivo lamiéndose los labios de placer como un trapero que exclama: "¡Esta es basura de verdad!" (257-58). Este pasaje me gusta porque ejemplifica la pasión de Lejeune por lo referencial en su desnudez, pasión que, con muy pocas excepciones, lo separa de casi todos aquellos que se ocupan de la autobiografía en estos momentos. Mientras la mayor parte de los críticos se inclinan instintivamente hacia el estudio de las grandes obras literarias (y yo me incluyo entre ellos), sólo unos pocos se cuidan de recordarnos que la autobiografía no es otra cosa que un arte referencial. Consecuentemente, James M. Cox se queja con razón de que "resulta molesta la facilidad con la que los críticos literarios aseguran que el 'mero' hecho tiene poco que

[30] Wilhelm Dilthey, *Selected Writings of Wilhelm Dilthey* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976); Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, 2 vols. (Cambridge: Harvard University Press, 1951).

ver con el arte de la autobiografía".[31] Este no es el caso de Lejeune, a quien le atrae la vida del individuo común, especialmente en su manifestación burguesa, familiar, y quien disfruta con "las inmundas bobadas" de las pretensiones culturales del siglo XIX que Sartre parodia sin compasión en *Las palabras*: el éxito aburrido, el fracaso mezquino, la banalidad de la idea de uno mismo, el convencionalismo de la historia de una vida.

Adoptando la pertenencia a un grupo social como el único principio organizativo posible para la confusa heterogeneidad de su corpus de autobiografías francesas del siglo XIX, Lejeune ha publicado hasta la fecha cuatro partes de su *répertoire*: vidas de hombres de negocios, de industriales y de financieros en "Autobiographie et histoire sociale au XIXe siècle" ("Autobiografía e historia social en el siglo XIX") (1982); vidas de maestros de escuelas en "Les Instituteurs du XIXe siècle racontent leur vie" ("Los maestros del siglo XIX cuentan su vida") (1985); vidas de delincuentes en "Crime et testament: Les Autobiographies de criminels au XIXe siècle" ("Vida y testamento: las autobiografías de delincuentes del siglo XIX") (1985); y las vidas de homosexuales en "Autobiographie et homosexualité en France au XIXe siècle" ("Autobiografía y homosexualidad en Francia en el siglo XIX") (1986).[32] En estos trabajos su investigación se centra en problemas de definición genérica, información de archivo, la publicación y recepción de textos, y temas culturales y sociales esenciales, ofreciendo por último un corpus anotado de las autobiografías que pertenecen al grupo social estudiado.

Lejeune describe la motivación que le lleva a este tipo de investigación como la de un "escritor populista" (*Moi* 258), un Balzac o Zola actuales, y en *Calicot* (1984), la autobiografía recién publicada de su bisabuelo, Xavier-Edouard Lejeune,

---

[31] James M. Cox, "Recovering Literature's Lost Ground Through Autobiography", en *Autobiography*, ed. J. Olney (vid. nota 1), 124.

[32] "Les Instituteurs du XIXe siècle racontent leur vie", *Histoire de l'Education* 25 (1985), 53-104; "Crime et testament: Les Autobiographies de criminels au XIXe siècle", *Cahiers de Sémiologique Textuelle* 8-9 (1986), 73-98; "Autobiographie et homosexualité en France au XIXe siècle", *Romantisme* 56 (1987), 79-100.

nos da una primera entrega de la todavía no publicada "novela" de la historia social de Francia en el siglo XIX, demostrándonos la riqueza potencial que en el futuro nos pueden ofrecer las entradas de ese *répertoire*. Convencido de que "todo el mundo lleva dentro de sí una especie de borrador, perpetuamente retocado, de la historia de su vida" ("El pacto autobiográfico (bis)" |128|), Lejeune ve *Calicot* como un caso ejemplar de autobiografía "ingenua", "un monumento hecho con los materiales de la vida diaria, construido con paciencia infinita, en soledad, por un individuo desconocido"[33] —la antítesis, en una palabra, del arte innovador practicado por Sartre y Leiris.

Si es cierto, como propone Karl J. Weintraub en "Autobiografía y conciencia histórica" que el concepto del yo se deriva de modelos suministrados por la cultura en la que vive el individuo, resulta necesario determinar cómo esos modelos del yo y de la historia de una vida funcionan y evolucionan en una cultura, y la investigación histórica de Lejeune para el proyecto *Cote Ln27* y para *Calicot* está directamente relacionada con este asunto.[34] Mientras que la autobiografía tradicional se basa en buena medida en la creencia en el yo autónomo, en el sujeto totalmente constituido que preexiste al lenguaje con el cual inscribe su vida, Lejeune mantiene que esta ideología individualista no nos deja ver el hecho de que tanto el yo como la historia de una vida son construcciones que están determinadas culturalmente ("La autobiografía de los que no escriben" 327). El habla privada del individuo que se entrega al acto autobiográfico se deriva, por consiguiente, del discurso público estructurado por la clase social, los códigos y las convenciones.

De esta manera, adoptando la perspectiva de un historiador del discurso, Lejeune observa, paradójicamente, que la referencia documental de los textos autobiográficos populares no consiste en la creación deliberada de una copia fiel de lo

---

[33] En Xavier-Edouard Lejeune, *Calicot*, ed. Michel and Philippe Lejeune (Paris: Montalba, 1984), 10.

[34] Véase la nota 32.

real (como propone la teoría de la correspondencia entre texto y realidad en que se asienta la publicidad de esos textos) sino, por el contrario, en la imitación inconsciente de formas narrativas comunes que constituyen la lengua franca de la verosimilitud en un momento dado de la vida de una cultura (*Je* 208). En su trabajo sobre la *Cote Ln27*, por ejemplo, Lejeune se ve obligado a resituar la autobiografía decimonónica en el contexto más amplio de la biografía del período, con la cual aquélla está clasificada: investigar sobre *biografía individual* en la Bibliothèque Nationale es observar índices genéricos que evolucionan al nivel del común denominador, aprender qué tipos de discurso eran asociados con las historias de una vida, descodificar la significación de fórmulas características usadas en los títulos, etc. De nuevo, al preparar la autobiografía de su bisabuelo para la publicación, Lejeune se ve llevado a identificar tres fuentes culturales para el estilo de la autopresentación en *Calicot*: el arte de la composición que Xavier-Edouard Lejeune aprendió en la escuela elemental de Montmartre entre 1856 y 1858; las novelas románticas de Victor Hugo, Eugène Sue, Alexandre Dumas y otros, que él devoró durante su adolescencia; y, especialmente, los periódicos de la época que él leía a diario, recortaba muy a menudo, y a veces incluso copiaba por escrito (*Moi* 199-200). Tanto el acto autobiográfico como el relato que produce se prestan demasiado fácilmente a la creencia en la posibilidad de la autocreación, solución individualista y romántica al misterio de los orígenes que oculta la actividad de las instituciones culturales que operan en el lenguaje de la historia de una vida y que determinan nuestras historias y nuestros "yoes". Para el historiador de la cultura, el yo que escribe en realidad es escrito.

Lejeune aporta al estudio de la producción autobiográfica contemporánea en Francia la misma insaciable curiosidad etnográfica que caracteriza su trabajo sobre la autobiografía francesa del siglo XIX. Desde 1972 ha mantenido un registro de todos los relatos personales publicados en Francia, y en 1984 apareció la primera entrega de lo que él espera constituya una "Bibliographie des études en langue française sur la

littérature personnelle et les récits de vie", de publicación bianual.[35] Atento siempre a los rasgos característicos o representativos de la producción de relatos autobiográficos —¿Cómo se da el discurso autobiográfico en la Francia actual? ¿Quién lo practica? ¿Quién lo lee? ¿De dónde procede?— Lejeune ha examinado el flujo constante de autobiografías publicadas por editoriales que publican a cargo de sus autores y la popularidad actual de manuales que enseñan al lector cómo escribir una autobiografía.[36]

Es posible que el trabajo de Lejeune como historiador del discurso pueda ayudar a dar una respuesta a las grandes preguntas que la naturaleza referencial de la autobiografía promueve en los lectores más inquietos. Avrom Fleishman es uno de ellos, y él formula el problema de la ontología del género de la siguiente manera: "Uno no se pone a escribir una autobiografía sin un lenguaje narrativo con el que componer las frases de la historia de su vida. ¿De dónde proceden las expresiones de ese lenguaje, el suplemento al lenguaje 'natural' de uno?" Basándose en la concepción fenomenológica del relato de Paul Ricoeur, Fleishman propone que la vida misma puede estar "ya estructurada como un relato",[37] mientras que el acercamiento de Lejeune a los orígenes del discurso autobiográfico, como hemos visto, tiende a ser de naturaleza sociológica. Las investigaciones de Lejeune acerca de las vidas de la gente común y corriente, y acerca de las formas comunes de los relatos autobiográficos, ¿darán una respuesta a la pregunta de Fleishman, o sus excavaciones en los detritos textuales de la *Cote Ln27* y en las editoriales que publican por encargo producirán sólo un potaje inmundo?[38] Por lo que respecta a Lejeune, él se contenta con proceder a un ritmo cauto y mesurado, publicando resultados

---

[35] En *Cahiers de semiotique textuelle* 3 (1984), 3-69.

[36] Véase Philippe Lejeune, "L'autobiographie à compte d'auteur" ("La autobiografía a cargo del autor" (1983), en *Moi aussi*, 292-309, y "Apprendre aux gens à écrire leur vie" (1982). [N. del trad.] Este último artículo está incluido en la presente antología con el título "Enseñar a la gente a escribir su vida".

[37] Fleishman, *Figures of Autobiography* (vid. nota 2), 471, 478.

[38] De todos los investigadores con los que discutí el trabajo de Lejeune en París en 1985, sólo el desaparecido Claude Abastado parecía apreciar la significación de sus

parciales a medida que sigue adelante con su investigación y resistiendo al mismo tiempo la tendencia a las generalizaciones amplias, las cuales no se verían justificadas por sus (relativamente) escasas muestras hasta el momento. El primer volumen de la *Historia de la sexualidad* (1976-84) de Michel Foucault, por ejemplo, lo intranquiliza, pues considera que Foucault se basa en gran medida en aserciones generales sin aducir suficiente evidencia que las pruebe.[39] Tal vez sea demasiado pronto para juzgar los beneficios que la historia del discurso puede aportar al estudio de la autobiografía; pero al menos ese acercamiento ofrece un correctivo útil a la tendencia de los teóricos del género a ofrecer generalizaciones prescriptivas basándose en un canon limitado de obras maestras.

La lectura y la escritura del yo

Hace unos años, en un artículo muy bien argumentado, Jonathan Loesberg se planteó el problema de la definición genérica de la autobiografia, demostrando la circularidad y la indeterminación que resulta de la complicada relación de los textos autobiográficos con una realidad extratextual elusiva y en última instancia incognoscible. En particular, Loesberg condenó la crítica autobiográfica por su tendencia común a armarse líos con la referencialidad, atribuyendo al autor lo que sólo son problemas del lector.[40] Loesberg puede deconstruir las preocupaciones de la crítica acerca de la relación entre el autor y el texto, o acerca de la intención o de la sinceridad, pero su deconstruc-

---

investigaciones sobre las historias de las vidas de la gente normal. Abastado señaló que Lejeune empezó ocupándose de los clásicos, especialmente Rousseau, a quien elevó a un estatus ejemplar en *L'Autobiographie en France*. A Abastado le sorprendió el hecho de que Lejeune hubiera sido capaz de aceptar la evolución radical de la forma autobiográfica, aceptación que para él se manifestaba en el contraste entre *Le Pacte autobiographique*, con sus clásicas lecturas atentas sólo al texto, y *Je est un autre*, un libro de intereses variados en el que se ocupa de textos que no tienen nada que ver con Rousseau.

[39] Conversación con Lejeune en París, mayo de 1985.

[40] Jonathan Loesberg, "Autobiography as Genre, Act of Consciousness, Text", *Prose Studies* 4 (1981), 169-85.

ción no impide que tales lecturas sean llevadas a cabo. Por el contrario, este comportamiento recurrente de la crítica es prueba del hecho de que la preocupación del crítico por la referencia, por el autor y por la intención de autoría forma parte de la estructura misma de la autobiografía considerada como una figura de la lectura. La limitación principal del trabajo de Loesberg, por otra parte muy iluminador, proviene de la insistencia heurística de presentar al autor y al lector como entidades discretas, mientras que yo sospecho que precisamente el conocimiento instintivo del lector que tiene el autor con respecto a los efectos del relato autobiográfico es le que lo llevaría a explotar su potencial referencial para dotar a su referente principal, el yo, de una realidad que por otra parte podría no tener. Es decir, si la premisa de la referencialidad autobiográfica, según la cual podemos pasar del conocimiento del texto, al conocimiento del yo, resulta ser una ficción, paradójicamente el texto no pierde valor sino todo lo contrario: al crear el texto el autobiógrafo construye un yo que de otra manera no existiría. Además, en la reciprocidad especular del mundo de la autobiografía el autor como lector se corresponde con el lector como autor, pues la participación del lector en la conciencia de autoría (lo cual parece constituir un aspecto intrínseco del texto autobiográfico) es en última instancia autorreferencial; el lector, y tal vez especialmente el crítico, es potencialmente también un autobiógrafo.

En verdad, esto resulta cierto en el caso de Lejeune, cuya costumbre inveterada de presentar con detalle en sus artículos críticos su respuesta a un texto ha ido tomando un cariz cada vez más autobiográfico en los últimos años.[41] El papel formal del lector-crítico de los primeros trabajos de Lejeune ha ido siendo sustituido, como indica el título de su libro más reciente, por *moi aussi* (también yo). La publicación de *Lire Leiris: Autobiographie et langage* en 1975, señala un momento decisivo en su presentación creciente de un yo autobiográfico entregado al análisis crítico de la revelación de los "yoes" de otros —Proust,

[41] Véase, por ejemplo, el reciente comentario de Lejeune sobre François Nourissier, el cual está constituido por un diario de notas de lectura, "Friselis: Chronique de lecture", *Romance Studies* Wales 9 (1986), 7-19.

Rousseau, Sartre, Leiris—. La importancia autobiográfica de *Lire Leiris* fue advertida en dos reseñas perspicaces de Jean-Michel Olivier y Claude Mauriac. En un trabajo titulado muy adecuadamente "Lire Lejeune" ("Leer a Lejeune") —el comentario más elaborado que se ha hecho hasta la fecha del trabajo de Lejeune— Olivier mantiene que, como lector, Lejeune descubre en el centro mismo del deseo de leer un deseo de expresarse él mismo, de manera que el proyecto inicial de leer a Leiris se convierte en una proyección del lector en el texto a cuya lectura está entregado. El término que usa Olivier para el estilo deliberadamente autorreflexivo de la crítica de Lejeune es *l'autobiocritique* (la autobiocrítica). Convencido igualmente de la naturaleza autobiográfica de *Lire Leiris*, Claude Mauriac, él mismo un autobiógrafo, reconoció el libro como un autorretrato, y conminó a Lejeune a abandonar la discreción de su acercamiento indirecto a la autorrevelación y a entregarse de manera frontal y atrevida al autobiografismo puro. Aunque sospecho que la *autobiocritique* desplegada en *Lire Leiris* y *Moi aussi* va a seguir siendo el modo público de autoexpresión de Lejeune por el momento, contamos con su testimonio de que ha estado respondiendo —en privado y durante varios años— al llamado de Mauriac a la autobiografía (*Moi* 181-82).[42]

Confirmando las percepciones de Olivier y Mauriac, en "El pacto autobiográfico (bis)" Lejeune sitúa la confesión en el centro mismo del dominio autobiográfico y, como para demostrar el punto hasta el que la crítica de la autobiografía tiene muchas probabilidades de ser ella misma un empeño autobiográfico, hace una doble confesión: su creencia en el sujeto (citada por mí anteriormente) y su deseo concomitante de escribir su autobiografía: "He elegido trabajar, como universitario, *sobre* la autobiografía, porque de forma paralela quería trabajar *en* mi propia autobiografía" ("El pacto autobiográfico (bis)" 142). Merece la pena advertir, en este sentido, la frecuencia con la que los críticos han sentido la necesidad de dar un relato autobiográfico de su envolvimiento en la autobiografía —Roy Pas-

---

[42] Jean-Michel Olivier, "Lire lejeune", *Diagraphe* 22-23 (1980), 45-64; Claude Mauriac, "Michel Leiris en manuel", *Le Figaro*, 22 noviembre 1975, 15.

cal constituiría un ejemplo notable de este tipo de cripto-autobiografía que lleva a menudo al estudio del género—. Pero a diferencia de Pascal, quien se detiene en el umbral de su libro *Design and Truth in Autobiography* reconociendo que se ve llevado a escribir sobre autobiografía por "una presión moral insistente" que él identifica con "un estado mental del que brota la autobiografía",[43] Lejeune entra en la autobiografía misma, como anunció en el "Épilogue" a *Lire Leiris* (1975).

Lejeune presenta el "Épilogue" de manera explítica como un fragmento autobiográfico, y la presencia de los típicos índices genéricos del modelo de Lejeune —la confesión, el secreto, la búsqueda de los orígenes— presta apoyo a esta identificación. El "Épilogue" constituye, de hecho, el primer pacto autobiográfico publicado por Lejeune, por ocuparse del nacimiento del discurso autobiográfico del mismo Lejeune y de la manifestación de la identidad, especialmente si captamos el punto hasta el que Leiris funciona en el relato crítico que constituye el cuerpo del libro como un sustituto del mismo Lejeune, o al menos como un padre "prodigioso" o "pródigo" (183). Tal como señaló Lejeune, *Lire Leiris* (*Leer a Leiris*) significó "leerse a uno mismo" (181), leerse a uno mismo en el texto. Reconociendo que sus primeros intentos de escribir acerca de sí mismo habían dejando en evidencia la inadecuación del relato autobiográfico tradicional derivado de la biografía, y que su recurso consiguiente a las estrategias de la novela y del diario también habían terminado en fracaso, Lejeune señala que Leiris le mostró el camino del tipo de autobiografía que también él podía escribir. Llevado del entusiasmo del descubrimiento de un nuevo lenguaje y una nueva forma, Lejeune rechazó la noción de autobiografía como acto de genuina comunicación entre autor y lector (175-76): el "yo" de Leiris se convirtió en un "yo" sin referente (177), y Lejeune se propone escribir "una historia sin relato" (184). Esta noción paradójica que le inspira Leiris señala el camino hacia una autobiografía en la que la *historia* está subsumida bajo el *discurso*, en la cual la asociación libre

---

[43] Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (vid. nota 5), VII, VIII.

del lenguaje tal como se va manifestando momento a momento durante el acto autobiográfico toma el lugar del modelo convencional de la autobiografía como representación transparente de un pasado recuperable.

No resulta sorprendente que la concepción de la autobiografía de Lejeune parezca haber cambiado a medida que él también ha cambiado, y en "Mémoire familiale" (1984) (*Moi* 183-92), en donde discute su preocupación reciente acerca de la historia de los Lejeunes, marca distancias expresamente respecto al narcisismo del modelo psicoanalítico, asociativo, que él había adoptado con tanto fervor durante la época de su trabajo sobre Leiris. Al pasar revista a su proyecto de reconstruir la memoria colectiva de su familia con el fin de situarse a sí mismo y de situar la historia de su vida en el contexto de los que le precedieron, resulta claro que el *relato* ha tomado de nuevo la precedencia, y Lejeune está ahora armado con una grabadora y con un apetito insaciable por la investigación de archivo. Aunque, a petición de su segundo padre, Leiris había rechazado el relato biográfico tradicional, su investigación posterior de la historia familiar le llevó a descubrir otro segundo padre-autobiógrafo en su bisabuelo Xavier-Edouard Lejeune, y sus comentarios como editor de *Calicot* ponen énfasis en la verdad referencial, desmontando las ficciones de su antepasado a la hora misma de publicarlas.

Al reunir la evidencia documental de que disponemos con referencia a la práctica autobiográfica de Lejeune —los fragmentos publicados en el "Épilogue" à *Lire Leiris*, junto con los comentarios en ese libro y en "Postscriptum à *Lire Leiris* (1986) (*Moi* 164-77) y "En famille" (1984, 1985) (*Moi* 181-202)— nos damos cuenta de lo variada que es esa práctica. Sería difícil decir si esas fidelidades cambiantes al hecho referencial y al arte imaginativo, al relato y al lenguaje, son contradictorias o complementarias entre sí, y el mismo Lejeune no muestra preferencia alguna hacia ninguno de esos modos. Por el contrario, nos deja saber la atracción que siente hacia la autobiografía de Claude Mauriac, *Le Temps immobile* (1974-84), la cual experimenta con un tipo de montaje temporal que yuxtapone escritos de todos los períodos de su vida (*Moi* 126-27). La atracción

hacia Mauriac es significativa, pues mientras el modelo tradicional de la correspondencia entre texto y realidad tiende a subordinar el texto a aquello acerca de lo que supuestamente trata, para Lejeune, siguiendo a Leiris, la creación del texto ocupa un lugar primordial; la autobiografía es literalmente escritura; y el corolario de esta *textualización* del género es una concepción representativa del contenido de la historia de una vida, historia cuyos acontecimientos relevantes son equivalentes a una serie acumulativa de los momentos en que el escritor se entrega al acto autobiográfico.[44]

A pesar del influjo de Leiris sobre Lejeune a la hora de escribir autobiografía, la práctica de Lejeune como lector crítico de los escritos autobiográficos de otros autores ofrece abundantes testimonios de su creencia en la dimensión referencial de esos textos y específicamente de su concepción del contenido al que esos escritos se refieren: si la autobiografía debe ser concebida en propiedad como la actividad de un cierto tipo de escritura, su subtexto es la confesión sexual.[45] Olivier ha llamado la atención hacia la obsesión con el secreto presente en los escritos de Lejeune, y el secreto suele ser algún aspecto de la sexualidad infantil tal como se la concibe en el paradigma freudiano clásico del drama edípico familiar.[46] La confesión del deseo en Proust y en Rousseau tiene que ver con la masturbación y el amor maternal; en particular, Lejeune detecta un deseo reprimido hacia la madre en el caso de Sartre y un deseo reprimido hacia el padre en el caso de Leiris.[47] Los análisis de Lejeune indican que en la naturaleza misma del deseo hay siempre un secreto sexual a

---

[44] Para una concepción semejante véase Sturrock, "The New Model Autobiographer" (vid. nota 18). La masa deslabazada e incompleta de la autobiografía de Mark Twain constituye el máximo ejemplo del fracaso último de esta concepción de la autobiografía a la hora de ofrecer una solución satisfactoria al problema de la forma.

[45] El título del temprano artículo de Lejeune sobre Proust, "Écriture et sexualité", *Europe* 502-3 (1971), 113-43, podría servir como fórmula condensada de la dirección que sigue buena parte de su crítica autobiográfica.

[46] Olivier, "Lire Lejeune" (vid. nota 42), 49.

[47] Véase "Écriture et sexualité" (vid. nota 45); "Le Dangereux suplément, lecture d'un aveu de Rousseau", *Annales* 4 (1974), 1009-22; "La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau", *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 49-85; "Ça s'est fait comme ça" (vid. nota 25); y "Postscriptum à *Lire Leiris*", *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 164-77.

confesar y lo que le fascina, lo que analiza una y otra vez con minucioso detalle, son las ingeniosas estrategias de negación y represión que rehuyen la confesión pero que sin embargo acaban produciendo una confesión en el acto mismo de negarse a hacerlo. Si la confesión ocupa un lugar central en la concepción de la autobiografía de Lejeune, si el impulso a confesar, a articular el deseo, procede de manera indirecta a través del impulso a ocultar y reprimir, y si, además, Lejeune afirma que él mismo se ha acercado a la confesión mayormente de manera indirecta por medio del análisis de la confesión de otros (*Moi* 166), ¿qué debemos inferir entonces acerca de la autobiografía que todavía no ha publicado?

La historia de la escritura autobiográfica de Lejeune parece correr pareja con su actitud cambiante hacia el psicoanálisis, y verdaderamente los fragmentos más importantes publicados de su autobiografía, el "Épilogue" à *Lire Leiris* y el "Postscriptum à *Lire Leiris*", se ocupan del psicoanálisis como método y como contenido para la revelación autobiográfica. La presentación más temprana que hizo Lejeune de la relación entre la autobiografía y el psicoanálisis —la larga sección con la que concluye *L'Autobiographie en France*— constituye también su toma de posición más equilibrada: distinguiendo cuidadosamente entre autobiografía, por una parte, y autoanálisis y psicoanálisis por la otra, concluye que el psicoanálisis no ha cumplido su promesa inicial de suministrar una base teórica para la empresa autobiográfica. Lejeune se preocupa por señalar en este sentido que la práctica por parte de Leiris de una autobiografía inspirada en el psicoanálisis constituye una aplicación literaria más que clínica del análisis freudiano (91-104). Para apoyar sus conclusiones negativas en cuanto a la contribución del psicoanálisis a la autobiografía, Lejeune incluye en un apéndice fragmentos de un ensayo de Bernard Pingaud, "L'Écriture et la cure", en el cual se dice que la escritura es un acto no-terapéutico y que, por lo tanto, deberíamos añadir, no resulta adecuado para el proyecto de la autobiografía confesional formulado por Lejeune: al funcionar como un mecanismo de defensa, la escritura no revela secreto alguno sino que ella misma constituye uno (257-62). Sin embargo, unos años más tarde Lejeune cayó bajo el hechizo de

Leiris y en el "Épilogue" se ve empujado a concebir el acto autobiográfico como un proceso análogo al encuentro psicoanalítico, en el cual el analizado "sabe que el momento en que habla constituye el centro de su historia en el sentido de que todo se repite ahí" (179).

Pero la euforia del momento leirisiano (momento que Lejeune parece haber disfrutado como una liberación de las limitaciones literarias y las inhibiciones psicológicas), que permitió el estilo de asociación libre en la escritura autobiográfica ilustrado en el "Épilogue" fue de corta duración, como Lejeune revela en el "Postscriptum à *Lire Leiris*" (1986). El "Postscriptum", en el que Lejeune relata su encuentro con Leiris en 1976, se centra en la experiencia clínica del psicoanálisis tanto de Leiris como de Lejeune, experiencia que se impone como el prototipo para el acto autobiográfico concebido como confesión.[48] Lejeune está francamente decepcionado en cuanto al psicoanálisis de Leiris: éste es presentado como alguien increíblemente ingenuo desde un punto de vista psicoanalítico, como alguien que nunca entendió la concepción freudiana del funcionamiento del sueño, alguien que rechaza abiertamente la asociación libre (*Moi* 175). El mismo Leiris está también decepcionado con su psicoanálisis, el cual parece haber reforzado su resistencia (*Moi* 170), ya que salió de él sin haber descubierto nada, sin haber alcanzado conocimiento alguno de un origen o un secreto (*Moi* 173). Para Leiris, al igual que para Lejeune, la posibilidad de la autorrevelación por medio del psicoanálisis constituye a la vez una amenaza y una atracción, y Lejeune descubre que su curiosidad obsesiva por penetrar en el meollo del psicoanálisis de Leiris es una barrera para su deseo de aceptar el suyo. Irónicamente, nos cuenta que su propio psicoanálisis, que ha mantenido oculto hasta este momento como una especie de secreto

---

[48] La importancia que este modelo tiene para Lejeune se ve reflejada en su evidente decepción al descubrir que el relato que Serge Doubrovsky hace en *Fils* de su psicoanálisis es básicamente una ficción. Véase "Autobiografía, novela y nombre propio", *Moi aussi*, 66-68. [N. del trad. Este artículo está incluido en la presente selección]. Para otro comentario sobre Lejeune y el psicoanálisis, y en particutar sobre su interés en Lacan, véase Olivier, "Lire Lejeune" (vid. nota 42), 58-59. El mismo Lejeune se toma el cuidado de aclarar que él no es una autoridad en teoría lacaniana ("Postscriptum" 170).

culpable, fue tan decepcionante como el de Leiris; los escasos descubrimientos que hizo no fueron gran cosa (*Moi* 166). El corolario del "Postscriptum" es desacreditar el psicoanálisis como paradigma de la autobiografía confesional; con su característica autoironía, Lejeune escribe: "Me vi a mí mismo avanzar a hurtadillas hacia una confesión trivial" (*Moi* 167). Desde esta perspectiva las paradójicas innovaciones anunciadas en el "Épilogue" —el "yo" sin referente, la "historia sin relato"— aparecen como evasiones, como fórmulas ilusorias para la confesión de una confesión en la cual no se confiesa nada. Con su doble rostro, la autobiografía psicoanalítica se desplaza de la liberación a la represión: "la escritura", reconocía ahora Lejeune, "es sólo el sueño de una solución" (*Moi* 164). El "Postscriptum" parece anunciar la despedida de Lejeune de la escritura autobiográfica, al menos del modelo confesional psicoanalítico que había adoptado hasta ese momento.[49]

La propia impresión que tiene Lejeune de su resistencia a la confesión puede indicar que la publicación de su autobiografía probablemente no va a tener lugar ni pronto ni tal vez nunca. Además, dadas las grandes expectativas que su reputación actual como teórico del género engendrarían con respecto a ese texto, es comprensible cierta renuencia a no publicarlo. En un momento revelador del "Postscriptum", Lejeune caracteriza su postura ambivalente hacia Leiris en términos que podrían aplicarse con igual justicia a su propia postura como autobiógrafo: "Estaba dividido por miedos y esperanzas contradictorios, ambos igualmente quiméricos; miedo de la ira de un Noé, cuya capa yo habría arrancado, deseo de ver confirmados mis comentarios" (*Moi* 165). El miedo edípico al padre y el deseo de revelarse pueden también representar la atracción y repulsión simultáneas que siente Lejeune hacia el acto autobiográfico, siendo el Noé airado un doble del Narciso desvelado. Curiosamente, en estos momentos Lejeune contempla la idea de recibir la ayuda de otros a la hora de escribir su autobiografía para que hagan

[49] Lejeune ya había dicho eso en la conclusión a su estudio de la dinámica de la confesión en Rousseau: "Me quedo con la sensación de que la confesión en la autobiografía es una imposibilidad dada la ausencia de un destinatario y debido a la mediación de la escritura" (*Le Pacte autobiographique* 84).

por él lo que él no está dispuesto a hacer por sí mismo, como sucede con su proyecto de grabar una serie de entrevistas con sus padres sobre el tema de su infancia (*Moi* 185), o también, al final del "Postscriptum", en su desafío a un crítico futuro a que desempeñe el papel que Lejeune ha cumplido con respecto a Leiris, alguien que se acerque a hurtadillas a su discurso autobiográfico y lo coja desprevenido (de nuevo Noé) (*Moi* 177). Independientemente de lo que su autobiografía resulte ser y de que baje la guardia de su autoconciencia irónica y defensiva, creo que Philippe Lejeune ha hecho tanto como cualquier otra persona a la hora de permitirnos apreciar mejor la literatura autobiográfica, sea cuando especula como teórico acerca de las transformaciones que sufre el género cuando cae en manos de un genio, o, como historiador, hozando en el cubo de la basura de la referencia para entender lo que ha sido la mayor parte del tiempo.

I.
LA POÉTICA
DE LA AUTOBIOGRAFÍA

1. EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO
por
Philippe Lejeune

(Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975)

¿Es posible definir la autobiografía?

He intentado hacerlo, en *La autobiografía en Francia*,[1] con el objeto de poder sentar las bases para establecer un corpus coherente. Pero mi definición dejaba de lado ciertos problemas teóricos. He sentido la necesidad de afinarla y dotarla de mayor precisión, tratando de hallar criterios más estrictos. Al hacerlo me he tropezado en mi camino con las discusiones clásicas que siempre suscita el género autobiográfico: relaciones entre la biografía y la autobiografía, relaciones entre la novela y la autobiografía. Problemas irritantes por la repetición de los argumentos, por la zona difusa que rodea el vocabulario empleado, y por la confusión de problemáticas procedentes de campos sin posible comunicación entre ellos. Con un nuevo intento de definición me he propuesto aclarar los términos mismos de la problemática del género. Al querer aportar claridad se corren

[1] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, éd. A. Colin, 1971.

dos riesgos: repetir de nuevo la evidencia (pues resulta necesario comenzar por los cimientos) y, riesgo opuesto, parecer querer complicar las cosas con distinciones sutiles. No evitaré el primer riesgo; en cuanto al segundo, intentaré razonar mis distinciones.

He concebido mi definición no situándome *sub specie aeternitatis* examinando las "cosas-en-sí" que serían los textos, sino poniéndome en el lugar de un lector de hoy que trata de distinguir algún orden en la masa de textos *publicados* cuyo rasgo en común es que cuentan la vida de alguien. De esta manera la situación del "definidor" resulta doblemente relativizada y precisada: *históricamente*, esta definición no pretende abarcar más que un período de dos siglos (desde 1770) y no cubre más que la literatura europea; eso no quiere decir que haya que negar la existencia de una literatura de tipo personal antes de 1770 o fuera de Europa, sino simplemente que el modo en que hoy concebimos la autobiografía se convierte en anacrónico o poco pertinente fuera de ese campo. *Textualmente*, parto de la posición del lector: no se trata ni de partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema), ni de establecer los cánones de un género literario. Al partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar. De esta manera, he tratado de definir la autobiografía por una serie de oposiciones entre los diferentes textos que nos son propuestos para su lectura.

Levemente modificada, la definición de la autobiografía sería la siguiente:

DEFINICIÓN: *Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.*

La definición pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes:

1. *Forma del lenguaje*:
a) Narración
b) En prosa.
2. *Tema tratado*: vida individual, historia de una personalidad.
3. *Situación del autor*: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. *Posición del narrador*:
a) Identidad del narrador y del personaje principal
b) Perspectiva retrospectiva de la narración.

Una autobiografía es toda obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la autobiografía no cumplen todas esas condiciones. He aquí la lista de condiciones que no se ven cumplidas en otros géneros:

— Memorias: (2).
— Biografía: (4a).
— Novela personal: (3).
— Poema autobiográfico: (1b).
— Diario íntimo: (4b).
— Autorretrato o ensayo: (1a y 4b).

Resulta evidente que las diferentes categorías no constriñen de igual manera: ciertas condiciones pueden ser cumplidas en su mayor parte sin serlo totalmente. El texto debe ser *fundamentalmente* una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el *discurso* en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser *fundamentalmente* retrospectiva, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción, y construcciones temporales muy complejas; el tema debe ser *fundamentalmente* la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar. Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía: hay zonas naturales de transición con los otros géneros de la literatura íntima (memorias, diario, ensayo) y el clasificador goza de cierta libertad a la hora de examinar cada caso particular.

Por otra parte, hay dos condiciones sometidas a una ley de todo o nada, y esas son, con certeza, las condiciones que oponen la autobiografía (y, a la vez, las otras formas de la literatura

íntima) a la biografía y a la novela personal: son las condiciones (3) y (4a). En este caso no hay ni transición ni libertad. Una identidad es o no lo es. No hay gradación posible, y toda duda implica una conclusión negativa.

Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*. Pero esta "identidad" suscita numerosos problemas que intentaré, si no resolver, al menos formular con claridad en las secciones siguientes:

— ¿Cómo se puede expresar la identidad del narrador y del personaje en el texto? (*Yo, Tú, El*).
— En el caso de la narración "en primera persona", ¿cómo se manifiesta la identidad del autor y la del personaje-narrador? (*Yo, el abajo firmante*). En este caso habrá que oponer la autobiografía a la novela.
— ¿No se confunden, en la mayor parte de los razonamientos acerca de la autobiografía, las nociones de *identidad* y la de *parecido*? (*Copia certificada*). En ese caso habrá que oponer la autobiografía a la biografía.

Las dificultades encontradas en esos análisis me llevarán, en las dos secciones últimas (*El espacio autobiográfico* y *Contrato de lectura*), a tratar de modificar el campo del problema autobiográfico.

Yo, Tú, El

La identidad del *narrador* y del *personaje principal* que la autobiografía asume queda indicado, en la mayor parte de los casos, por el uso de la primera persona. Es lo que Gérard Genette llama narración "autodiegética" en su clasificación de las "voces" de la narración, clasificación que establece considerando las obras de ficción.[2] Pero Genette señala con claridad que puede haber narración "en primera persona" sin que el narrador sea la misma persona que el personaje principal, como pasa en la narración "homodiegética". Basta continuar ese razonamiento para ver, de

[2] *Figures III*, éd. du Seuil, 1972.

manera inversa, que pueden coincidar las identidades del narrador y del personaje principal sin que la primera persona sea empleada.

Resulta necesario distinguir, por consiguiente, dos criterios diferentes: el de la persona gramatical y el de la identidad de los individuos a los que nos reenvía la persona gramatical. Esta distinción elemental suele olvidarse a causa de la polisemia de la palabra "persona" y queda enmascarada en la práctica por las conexiones que se establecen *casi siempre* entre tal persona gramatical y tal tipo de relación de identidad o tal tipo de narración. Pero sucede solamente "casi siempre"; las excepciones innegables obligan a repensar las definiciones.

En efecto, al hacer intervenir el problema del *autor* la autobiografía arroja luz sobre fenómenos que la ficción deja en una zona indecisa: en particular, el hecho de que puede darse identidad del narrador y del personaje principal en el caso de la narración "en tercera persona". Esta identidad, al no estar establecida en el interior del texto por el empleo del "yo", queda establecida indirectamente, sin ambigüedad alguna, por una doble ecuación: autor = narrador y autor = personaje, de donde se deduce que narrador = personaje, incluso si el narrador permanece implícito. Esto está de acuerdo, literalmente, con el sentido primario de la palabra autobiografía: es una biografía, escrita por el interesado, pero escrita como una simple biografía.

Este procedimiento ha sido empleado por razones muy diversas y ha producido *efectos* muy diferentes. El hablar de uno mismo en tercera persona puede implicar un inmenso orgullo (caso de los *Comentarios* de César, o de algunos textos del general de Gaulle), o cierta forma de humildad (caso de ciertas autobiografías religiosas antiguas, en las que el autobiógrafo se llama a sí mismo "siervo del Señor"). En ambos casos el narrador asume, frente al personaje que él ha sido en el pasado, la distancia de la mirada de la historia o la de la mirada de Dios, es decir, de la eternidad, e introduce en su narración una trascendencia con la cual, en última instancia, se identifica. Podemos imaginarnos efectos totalmente diferentes del mismo procedimiento, sean de contingencia, de desdoblamiento o de distancia irónica. Es el caso del libro de Henry Adams, *La educación de Henry Adams*, en la que el autor cuenta, en tercera persona, la búsqueda casi

socrática de una educación por un joven americano, el mismo Henry Adams. En todos los ejemplos dados hasta ahora la tercera persona es empleada a lo largo de toda la narración. Hay autobiografías en las que una parte del texto designa al personaje principal en tercera persona, mientras que en el resto del texto el narrador y ese personaje principal se confunden en la primera persona: es el caso del *Traître* en el que André Gorz traduce, a través de juegos de voz, su incertidumbre con respecto a su identidad. Claude Roy, en *Nous*, utiliza ese procedimiento de manera más banal para narrar, desde una distancia púdica, un episodio de su vida amorosa.[3] La existencia de estos textos bilingües, verdaderas Rosettas de la identidad, es muy valiosa, pues confirma la posibilidad de la narración autobiográfica "en tercera persona".

Incluso si uno permanece en el registro personal (primera/segunda persona), resulta evidente que es posible escribir sin que sea en primera persona. ¿Quién me puede impedir que escriba mi vida llamándome "tú"? En el campo de la ficción ha sido puesto en práctica por Michel Butor en *La modification* y por Georges Perec en *Un homme qui dort*. No conozco ninguna autobiografía que haya sido escrita enteramente de esta manera; pero tal procedimiento aparece a veces de manera fugitiva en el *discurso* que el narrador dirige al personaje que ha sido, sea para reconfortarlo si se encuentra en una situación difícil, para echarle un sermón o para rechazarlo.[4] Entre estos casos y toda una narración hay ciertamente diferencias, pero podemos imaginárnoslas.

Estos usos de la segunda y la tercera persona son raros en la autobiografía, pero nos prohiben que confundamos los problemas gramaticales de la persona con los problemas de la identidad. De esta manera podemos imaginarnos el siguiente cuadro de doble entrada:

---

3 *Nous, Essai d'autobiographie*, éd. Gallimard, 1972, pp. 33-39.

4 Por ejemplo, Rousseau, *Confessions*, Libro IV: "Pobre Jean-Jacques, en ese cruel momento tú no esperabas que un día ..."; cf. también Claude Roy, en *Moi je*, éd. Gallimard, 1970, p. 473, imaginándose que habla al que fue: "Créeme, hijo mío, tu no deberías ... Tu no habrías debido." En esta página, Claude Roy, oponiendo el narrador (actual) al personaje (pasado), emplea a la vez la segunda y la tercera persona para hablar del último.

[N. del T.] En nuestra literatura contamos con autobiografías como *Coto Vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986) de Juan Goytisolo, en las que la narración en segunda persona ocupa un lugar fundamental. Claro que esas obras fueron publicadas años después de que Lejeune publicase "Le Pacte autobiographique" (1973).

Aclaraciones sobre el cuadro

a) Por "persona gramatical" debe entenderse aquí la persona empleada de manera privilegiada en toda la narración. Es evidente que el "yo" no se concibe sin un "tú (el lector), pero éste por regla general permanece implícito; en sentido contrario, el "tú" supone un "yo", igualmente implícito; y la narración en tercera persona puede presentar intrusiones de un narrador en primera persona.

b) Los ejemplos que se dan aquí están tomados del conjunto de narraciones referenciales formado por la biografía y la autobiografía; se podría también rellenar el cuadro con ejemplos de obras de ficción. Indico las categorías de G. Genette en los tres casos correspondientes; se puede ver que no cubren todos los casos posibles.

c) El caso de la biografía que se dirige al modelo es el de los discursos académicos, en los que uno se dirige a la persona cuya vida se cuenta delante de un auditorio, que es el verdadero destinatario, de igual manera que en una autobiografía en segunda persona; si tal caso existiera, el destinatario (tal vez uno mismo) sería el receptor de un discurso con el lector como espectador.

Persona gramatical → / **Identidad ↓**	*Yo*	*Tú*	*Él*
Narrador = personaje principal	Autobiografía clásica [Autodiegética]	Autobiografía en 2.ª persona	Autobiografía en 3.ª persona
Narrador ≠ persona principal	Biografía en 1.ª persona (narración de un testigo) [Homodiegética]	Biografía dirigida al modelo	Biografía clásica [Heterodiegética]

Resultó necesario, al tener en cuenta los casos de excepción, disociar el problema de la persona del de la identidad. Esta disociación permite dar cuenta de la complejidad de los modelos existentes o posibles de la autobiografía. Y, además, ayuda a

poner en entredicho las certidumbres acerca de la posibilidad de dar una definición "textual" de la autobiografía. Por el momento, y tras haber invocado la excepción, volvamos al caso más frecuente, el de la autobiografía clásica "en primera persona" (narración autodiegética): con ello nos encontraremos nuevas incertidumbres, relacionadas esta vez con la manera en que se establece la identidad del *autor* y la del *narrador-personaje*.

El abajo firmante

Supongamos que todas las autobiografías estén escritas en primera persona, como nos hace creer el gran refrán de los autobiógrafos: YO. Por ejemplo, Rousseau: "Yo, yo sólo"; Stendhal: "Con el *yo* y el *mí*, tú te repites"; Thyde Monnier: *Yo* (autobiografía en cuatro volúmenes...); Claude Roy: *Mí, yo*; etc. Incluso en este caso se plantea la siguiente cuestión: ¿Cómo se manifiesta la identidad del autor y la del narrador? Para un autobiógrafo es natural preguntarse simplemente: "¿Quién soy yo?" Pero, dado que soy lector, no resulta menos natural que yo me haga la pregunta, en principio, de manera diferente: "¿Quién es yo?" (es decir: ¿Quién *dice* "quién soy yo"?).

Permítaseme recordar, antes de seguir adelante, unas nociones elementales de lingüística. Pero, en este campo, las cosas más simples son las que se olvidan con más rapidez: se consideran naturales y desaparecen perdidas en la ilusión que ellas engendran. Partiré de los análisis de Benveniste, aunque para llegar a conclusiones levemente diferentes a las suyas.[5]

La "primera persona" se define por la articulación de dos niveles:

1. *Referencia*: los pronombres personales (yo/tú) sólo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación. Benveniste señala que no hay concepto de "yo". El "yo" envía, cada vez, al que habla y al que identificamos *por el hecho mismo* de que habla.

---

[5] *Problèmes de linguistique générale*, éd. Gallimard, 1966, sección V, "L'homme dans la langue".

2. *Enunciado*: los pronombres personales de primera persona señalan la *identidad* del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado.

De esta manera, si alguien dice: "Yo he nacido el ...", el empleo del pronombre "yo" nos lleva, por la articulación de esos dos niveles, a identificar la persona que habla con la que nació. Al menos ese es el efecto global obtenido. Eso no nos debe llevar a pensar que los tipos de "ecuaciones" establecidas en esos dos niveles sean similares: en la referencia (discurso que envía a su propia enunciación), la identidad es inmediata, y es percibida y aceptada instantáneamente por el destinatario como un *hecho*; en el enunciado, se trata de una simple relación ... enunciada, es decir, de una aserción como cualquier otra, que podemos creer o no, etc. El ejemplo que he elegido da, por otra parte, una idea de los problemas suscitados: ¿Es realmente la misma persona el bebé que ha nacido en tal clínica, en una época de la que no tengo recuerdo alguno, y *yo*? Es importante distinguir estas dos relaciones, confundidas en el empleo del pronombre "yo": por no distinguir entre ellas, como veremos más adelante, se ha introducido la mayor confusión en la problemática de la autobiografía (véase más adelante el apartado *Copia certificada*). Dejando de lado por el momento los problemas del enunciado me limitaré a reflexionar sobre la enunciación.

Los análisis de Benveniste parten de la situación del discurso *oral*. En esta situación se podría pensar que la referencia del "yo" no plantea problema alguno: "yo" es quien habla, —y yo, en mi posición de interlocutor o de oyente, no tengo problema en identificar a esta persona. Sin embargo, hay dos tipos de situaciones orales en las que esta identificación puede plantear problemas:

a) *La cita*: es el discurso en el interior del discurso: la primera persona del segundo discurso (citado) remite a una situación de enunciación enunciada en el primer discurso. Signos de diferentes tipos, comillas, rayas, etc., distinguen los discursos insertados (citados) cuando se trata de discursos escritos. La entonación juega un papel análogo en el discurso oral. Pero si esos signos se vuelven borrosos o se difuminan aparece la incer-

tidumbre: es el caso de la *re*-cita o, de una manera más general, el de la representación teatral. Cuando la Berma representa *Fedra*, ¿quién dice "yo"? La situación teatral puede cumplir a veces la función de las comillas, distinguiendo el personaje ficticio de la persona que dice "yo". Pero aquí el vértigo nos acomete, pues incluso a la persona más ingenua se le ocurre pensar que no es la persona la que define el "yo", sino el "yo" el que define a la persona... Conjuremos por el momento ese vértigo. Lo que estamos entreviendo aquí, con respecto a la autobiografía, son los problemas de la diferencia entre la novela autobiográfica y la autobiografía. Pero también, para la autobiografía en sí, la evidencia de que la primera persona es un rol.

b) *Lo oral a distancia*: caso del teléfono, una conversación a través de una puerta o durante la noche. No tenemos más recursos para identificar a la persona que los aspectos de la voz: ¿Quién está ahí? —yo— ¿quién, yo? Aquí todavía resulta posible que el diálogo nos pueda llevar a la identificación. Si la voz está diferida temporalmente (caso de la grabación) o en el caso de la conversación unidireccional (la radio) carecemos de ese recurso. Volvemos así al caso de la escritura.

Hasta ahora he hecho como que seguía a Benveniste al imaginar simplemente los factores que, en una situación oral, pueden hacer que la identidad de la persona se vuelva indeterminada. Nadie se atreve a negar que el "yo" envía a la enunciación: pero la enunciación no es el término último de referencia, pues presenta a su vez un problema de *identidad*, el cual, en el caso de la comunicación oral directa, es resuelto instintivamente a partir de datos extra-lingüísticos. Cuando la comunicación oral se complica, la identidad se convierte en un problema. Pero en el caso de la comunicación escrita, a menos que no desee permanecer anónima (¡lo cual puede suceder!), la persona que enuncia el discurso debe hacer posible que se la identifique en el interior mismo del discurso a través de otros medios además de los índice materiales, como el matasellos, la grafía o las singularidades ortográficas.

Benveniste indica (p. 261) que no hay concepto del "yo": aseveración muy acertada si añadimos que no hay concepto de "él", y que, en general, ningún pronombre personal, posesivo,

demostrativo, etc., ha remitido *jamás* a un concepto, sino que ejerce simplemente una función, que consiste en *enviar* a un nombre o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre. De esta manera, proponemos los siguientes matices en su análisis:

a) El pronombre personal "yo" remite al enunciador del discurso en el que figura el "yo"; pero este enunciador es él mismo susceptible de ser designado por un nombre (se trate de un nombre común, determinado de maneras diferentes, o de un nombre propio).

b) La oposición *concepto/carencia de concepto* recibe su sentido de la oposición entre el nombre común y el nombre propio (y no de la oposición entre el nombre común y el pronombre personal).

En otro momento (p. 254) Benveniste justifica de la siguiente manera, económicamente, el empleo de esta primera persona que carece de referencia fuera de su propia enunciación: "Si cada hablante, para expresar el sentimiento que posee de su subjetividad irreductible, dispusiera de un "indicativo" distinto (en el sentido en que cada emisora de radio posee su "indicativo" propio) habría prácticamente tantas lenguas como individuos y la comunicación resultaría imposible". Extrañas hipótesis, ya que Benveniste parece olvidar que este indicativo distinto *existe*, y es la categoría léxica de los nombres propios (los nombres propios que designan a personas): hay casi tantos nombres propios como individuos. Naturalmente, ese no es un aspecto de la conjugación del verbo, y Benveniste tiene razón al subrayar la función económica del "yo": pero al olvidarse de articularla en la categoría léxica de los nombres de personas, convierte en incomprensible el hecho de que cada uno, al utilizar el "yo", no se pierde sin embargo en el anonimato y es siempre capaz de enunciar lo que tiene de irreductible al nombrarse.

En el *nombre propio* es donde persona y discurso se articulan antes mismo de articularse en la primera persona, como lo muestra el orden de la adquisición del lenguaje por los niños. El niño habla de sí mismo en tercera persona al designarse por su nombre de pila, mucho antes de comprender que también puede usar la primera persona. Poco después, cada uno se nom-

brará "yo" al hablar, pero para cada uno ese "yo" envía a un nombre único que uno siempre podrá enunciar. Todas las identificaciones (fáciles, difíciles o indeterminadas) sugeridas antes a partir de las situaciones orales, llevan fatalmente a convertir la primera persona en un nombre propio.[6]

En el discurso oral se vuelve al nombre propio cada vez que resulta necesario: caso de la *presentación* hecha por el mismo interesado o por una tercera persona (la palabra presentación misma es sugerente por su inexactitud: la presencia física no basta para definir al enunciador: sólo se da la presencia completa en la nominación). En el caso del discurso escrito, de modo semejante, la *firma* designa al enunciador, de igual manera que la alocución designa al destinatario.[7]

Por consiguiente, debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al *nombre propio*. En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su *nombre* en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a sólo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsalibilidad de una *persona real*. Entiendo por esas palabras, las cuales aparecen en la definición de autobiografía que he propuesto más arriba, una persona cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable. Ciertamente, el lector no

---

[6] Sobre los aspectos lingüísticos del problema del nombre propio y la manera en que contribuye, en la enunciación, a la referencia, véase Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyplopédique des sciences du langage*, éd. du Seuil, 1972, pp. 321-322. [N. del trad.]: Hay traducción: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).

[7] El problema de la referencia en la enunciación *escrita*, en la que el emisor y el destinatario del discurso no comparten una situación común (e incluso pueden no conocerse), es raramente invocado por los lingüistas o, si lo hacen, es a título de algo que convendría estudiar —pero que nadie estudia (cf. E. Benveniste, "l'Appareil formel de l'énonciation", *Langages* 17, marzo 1970, p. 18).

verifica, y tal vez no sabe, quién es esa persona; pero su existencia queda fuera de duda: las excepciones y los excesos de confianza no hacen más que subrayar la credibilidad general que se otorga a este tipo de contrato social.[8]

Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. Tal vez no se es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la cubierta se convierte en el "factor común" de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos. Esto, como veremos, es muy importante para la lectura de las autobiografías: si la autobiografía es un primer libro, su autor es un desconocido, incluso si cuenta su vida en el libro: le falta, a los ojos del lector, ese signo de realidad que es la producción anterior de *otros textos* (no autobiográficos), indispensable para lo que llamaremos "el espacio autobiográfico".

El autor es, por lo tanto, un nombre de persona, idéntico, que asume una serie de textos publicados diferentes. Obtiene su realidad de la lista de esas otras obras que suelen encabezar el libro: "Del mismo autor". La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo).

---

[8] Los casos de supercherías, o los problemas de la identidad del autor (anonimato, seudoanonimato), pueden estudiarse a partir de las obras clásicas de J.-M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées* (1847), o de A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes* (3a edición, 1872). Véase un divertido inventario de supercherías recientes en *Gulliver*, No. 1, noviembre de 1972.

Una objeción se presenta inmediatamente: ¿y los seudónimos? Objeción fácilmente descartable, desde el momento en que el seudónimo es presentado como tal y que se le distingue del nombre de un personaje ficticio.

Un seudónimo es un nombre, diferente al del estado civil, del que se sirve una persona real para *publicar* todos o parte de sus escritos. El seudónimo es un nombre de *autor*. No es exactamente un nombre falso, sino un nombre de pluma, un segundo nombre, de la misma manera que una religiosa toma otro nombre cuando se ordena. Es cierto que a veces el seudónimo puede encubrir supercherías o estar impuesto por motivos de discreción: pero con frecuencia se trata en esos casos de producciones aisladas, y casi nunca de una obra que se presenta como la autobiografía de un *autor*. Por regla general los seudónimos literarios no constituyen ni misterios ni mistificaciones; el segundo nombre es tan auténtico como el primero e indica simplemente ese segundo nacimiento constituido por los escritos publicados. Al escribir su autobiografía el autor que usa un seudónimo nos dará el origen de ese seudónimo: así, Raymond Abellio explica que él se llama Georges Soules, y aclara por qué ha elegido su seudónimo.[9] El seudónimo es simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad.

No debemos confundir el *seudónimo* así definido como nombre de un *autor* (*inscrito en la cubierta del libro*) con el *nombre* atribuido a una persona ficticia *dentro del libro* (incluso si esta persona es el narrador y asume la enunciación de todo el texto): pues esta persona es designada como ficticia por el simple hecho de que es incapaz de ser el *autor* del *libro*. Veamos un ejemplo muy simple: "Colette" es el seudónimo de una persona real (Gabrielle-Sidonie Colette), *autora* de una serie de narraciones; Claudine es el nombre de una heroína ficticia, narradora de relatos que llevan su nombre como título. Que las *Claudinas* no pueden ser aceptadas como autobiografías resulta evidente por la segunda razón, y de ninguna manera por la primera.

---

[9] *Ma dernière mémoire. I, Un faubourg de Toulouse, 1907-1927*, éd. Gallimard, 1971, pp. 82-83.

En el caso de un nombre ficticio (es decir, diferente al del autor) dado a un personaje que cuenta su vida, puede ser que el lector tenga razones para pensar que la historia del personaje coincide con la del autor, sea por comparación con otros textos, o fundándose en informaciones externas o incluso en el proceso de lectura de una narración que no nos parece ficticia (como cuando alguien nos dice: "Tengo un buen amigo a quien le ha sucedido...", y se pone a contar la historia de ese amigo con una convicción totalmente personal). Por muchas razones que tengamos para pensar que las historias coinciden en última instancia, es evidente que el texto así producido no es una autobiografía, pues ésta supone en primer lugar una *identidad asumida* en cuanto a la enunciación y, sólo de manera secundaria, un *parecido* producido en el enunciado.

Esos textos entran, por lo tanto, en la categoría de "novela autobiográfica": llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones "impersonales" (personajes designados en tercera persona); se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica *gradaciones*. El "parecido" supuesto por el lector puede ir desde un vago "aire de familia" entre el personaje y el autor hasta la casi-transparencia que lleva a concluir que se trata del autor "clavado". Así, un crítico ha escrito, a propósito de *L'Année du crabe* (1972) de Olivier Todd, que "tras los seudónimos transparentes, todo el libro resulta obsesivamente autobiográfico".[10] La autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es.

Vemos, en estas distinciones, la importancia de emplear un vocabulario claramente definido. El crítico habla de "seudónimo" en el caso del nombre del héroe: para mí, un seudónimo sólo puede tratarse de un nombre de autor. El héroe puede pare-

[10] Bertrand Poirot-Delpech, en *Le Monde* del 13 de octubre de 1972.

cerse tanto como se quiera al autor: mientras no lleve su nombre no tiene nada que ver con él. El caso de *L'Année du crabe* resulta ejemplar en este sentido; el subtítulo de la obra es *novela*; el héroe de Olivier Todd se llama Ross. Pero en la página cuatro un texto del editor asegura al lector que Todd es Ross. Hábil procedimiento publicitario pero que no cambia nada. Si Ross es Todd, ¿por qué lleva otro nombre? Si fuese él, ¿por qué razón no lo ha *dicho*? No importa que nos tiente a adivinarlo o que el lector lo descubra a pesar del autor. La autobiografía no es un juego de adivinanzas, sino todo lo contrario. Falta aquí lo esencial, lo que yo he propuesto que se denomine el *pacto autobiográfico*.

Yendo de la primera persona al nombre propio me veo obligado a rectificar lo que escribí en *L'Autobiographie en France*: "¿Cómo distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica? Hay que admitir que si permanecemos en el plano del análisis interno del texto no hay *diferencia alguna*. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración la novela puede imitarlos y lo ha hecho con frecuencia". Esto es cierto si nos limitamos al texto excluyendo la página del título; en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada.

Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas: pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su *firma*. El lector podrá poner en entredicho el parecido pero jamás la identidad. Sabemos muy bien la manera en que cada uno se aferra a su nombre.

Una ficción autobiográfica puede parecernos "exacta" en cuanto al parecido del personaje al autor; una autobiografía puede ser "inexacta" en el sentido de que el personaje difiera del autor: esas son cuestiones de hecho (dejemos de momento de lado el preguntarnos *quién* juzgará el parecido, y cómo), — que no cambian en absoluto las cuestiones de *derecho*, es

decir, el tipo de contrato establecido entre el autor y el lector. Vemos, por otra parte, la importancia del contrato en la medida en que determina la actitud del lector: si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.). Frente a una narración de aspecto autobiográfico el lector suele tender a convertirse en detective, es decir, a buscar los momentos en que no se respeta el contrato (cualquiera que éste sea). De ahí ha nacido el mito de la novela "más verdadera" que la autobiografía: siempre nos parece más verdadero y más profundo lo que hemos creído descubrir a través del texto, a pesar del autor. Si Olivier Todd hubiese presentado *L'Année du crabe* como su autobiografía, ¿buscaría tal vez nuestra crítica las fisuras, las inconsistencias, los amaños? Es decir, que todas las cuestiones de *fidelidad* (problema del "parecido") dependen en última instancia de la cuestión de la *autenticidad* (problema de la identidad), la cual gira en torno al nombre propio.

La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de dos maneras:

1. *Implícitamente*, en la conexión autor-narrador, con ocasión del *pacto autobiográfico*, la cual puede tomar dos formas: a) empleo de *títulos* que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (*Historia de mi vida*, *Autobiografía*, etc.); b) *sección inicial* del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el "yo" remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto.

2. *De manera patente*, en el nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada.

Es necesario que la identidad sea establecida al menos por uno de esos dos medios; muchas veces es establecida por los dos al mismo tiempo.

Simétricamente al pacto autobiográfico podría postularse el *pacto novelesco*, el cual tendría dos rasgos: *práctica patente de*

la no-identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y *atestación de la ficción* (hoy en día el subtítulo *novela* cumple esta función; adviértase que *novela*, en la terminología actual, implica pacto novelesco, mientras que *narración* es indeterminado y puede ser compatible con un pacto autobiográfico). Se puede objetar que la novela tiene la capacidad de *imitar* el pacto autobiográfico: ¿no se constituyó la novela del siglo XVIII a través de la imitación de las diferentes formas de la literatura íntima (memorias, cartas, y, en el siglo XIX, diarios íntimos)? Pero esta objeción no se sostiene si pensamos que esta imitación no puede remontarnos hasta el término final, el *nombre* del *autor*. Puede pretenderse publicar la autobiografía de alguien al que se quiere hacer pasar por real, pero en tanto que ese alguien no es el *autor*, responsable único del *libro*, no hay caso. Sólo escapan a ese criterio los casos de supercherería literaria: son excesivamente raros, y esta rareza no es debida al respeto por el nombre de otro o al temor del castigo. ¿Quién me impediría escribir la autobiografía de un personaje imaginario y de publicarla bajo su nombre, igualmente imaginario? Es lo que ha hecho, en un campo un poco diferente, MacPherson con Ossian. Este caso es raro porque hay pocos autores que sean capaces de renunciar a *su propio nombre*. La prueba es que la supercherería de Ossian fue efímera, porque sabemos quién es el autor, dado que MacPherson no se pudo abstener de hacer figurar su nombre (como adaptador) en el título.

Una vez postuladas esas definiciones podemos clasificar todos los casos posibles siguiendo dos criterios: relación del nombre del personaje y del nombre del autor, y naturaleza del pacto establecido por el autor. Para cada uno de esos criterios hay tres situaciones posibles. El personaje 1) tiene un nombre diferente al del autor, 2) no tiene nombre, 3) tiene el mismo nombre que el autor; en esos casos, el pacto es, respectivamente: 1) novelesco, 2) no hay pacto, 3) autobiográfico. Al articular estos dos criterios obtenemos nueve combinaciones teóricas: de hecho sólo siete resultan posibles, al quedar excluidas por definición la coexistencia de la identidad del nombre y del pacto novelesco, y la posibilidad de que se dé un nombre diferente y un pacto autobiográfico.

Nombre del personaje → / Pacto ↓	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Novelesco	1a *NOVELA*	2a *NOVELA*	
= 0	1b *NOVELA*	2b *Indeterminado*	3a *AUTOBIOGRAFÍA*
Autobiográfico		2c *AUTOBIOGRAFÍA*	3b *AUTOBIOGRAFÍA*

El cuadro de arriba da todas la combinaciones posibles; los números indicados corresponden a las explicaciones que siguen; en cada recuadro se ha puesto abajo el efecto (tipo de pacto) que la combinación produce en el lector. No hace falta decir que este cuadro se aplica sólo a las narraciones "autodiegéticas".

1. *Nombre del personaje ≠ nombre del autor.* Este hecho mismo excluye la posibilidad de la autobiografía. Importa poco, por lo tanto, que haya o no, además, pruebas de que nos encontramos frente a una obra de ficción (1a o 1b). No hay identidad entre autor, narrador y héroe, tanto si la historia es presentada como verdadera (manuscrito autobiográfico que el autor-editor habría encontrado en una buhardilla, etc.) o que la historia sea presentada como ficticia (y tomada por verdadera por el lector, quien la relaciona con el autor).

2. *Nombre del personaje* = 0: este es el caso más complejo, por ser indeterminado. Todo depende del pacto propuesto por el autor. Hay tres casos posibles:

a) *Pacto novelesco* (la naturaleza "ficticia" del libro queda indicada en la página del título): la narración autodiegética es atribuida en ese caso a un narrador ficticio. Este caso debe darse con poca frecuencia y no se me ocurre ningún ejemplo. Uno podría tener la tentación de evocar *A la búsqueda del tiempo perdido*, pero esta obra de ficción no encaja en este caso por dos razones: por una parte, el pacto novelesco no está claramente indicado al comienzo del libro, de manera que un buen número de lectores se equivocan al confundir al autor Proust

con el narrador; por otra parte, es cierto que el narrador-personaje no tiene nombre, excepto en una ocasión en la que se nos propone como hipótesis el dar al narrador el mismo nombre de pila que al autor (enunciado del que sólo podemos hacer responsable al autor, pues ¿cómo podría conocer un narrador ficticio el nombre de su autor?), al mismo tiempo que se nos indica también que el autor no es el narrador. Esta extraña intrusión de autoría funciona a la vez como pacto novelesco y como índice autobiográfico, y sitúa al texto en un espacio ambiguo.[11]

b) *Pacto = 0*: no sólo el personaje no tiene nombre sino que el autor no propone pacto alguno, ni autobiográfico ni novelesco. La indeterminación es total. Ejemplo: *La Mère et l'Enfant*, de Charles-Louis Philippe. Mientras que los personajes secundarios de esta narración tienen nombres, la madre y el niño no lo tienen y el niño ni siquiere tiene nombre de pila. Puede suponerse que se trata de Mme. Philippe y de su hijo, pero no tenemos indicación alguna. Además, la narración es ambigua (¿se trata de un canto a la infancia en general o de la historia de un niño en particular?), el lugar y la época son muy vagas y no se sabe quién es el adulto que habla de esta infancia. El lector, según su humor, podrá leer esa obra en el registro que quiera.

c) *Pacto autobiográfico*: el personaje no tiene nombre en la narración, pero el autor declara explícitamente que coincide con el narrador (y, por lo tanto, con el personaje, ya que la narración es autodiegética), en un pacto inicial. Ejemplo: *Histoire de mes idées* de Edgar Quinet; el pacto, incluido en el título, se hace explícito en un largo prefacio, firmado Edgar Quinet. En toda la narración el nombre sólo aparece en una ocasión: pero, por el pacto, "yo" remite siempre a Quinet.

3. *Nombre del personaje = nombre del autor*. Este hecho mismo excluye la posibilidad de la ficción. Incluso si la narración es, históricamente, completamente falsa, será del orden de la *mentira* (la cual es una categoría "autobiográfica") y no de la ficción. Pueden distinguirse dos casos:

---

[11] "Ella recuperó la palabra y dijo: 'Cariño', 'Cariño mío', seguidos de mi nombre de pila que, si diéramos al narrador el mismo nombre que el del autor de este libro sería: 'Mi Marcel', 'Mi querido Marcel'." *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. III, p. 75. El ejemplo de la p. 157 es una repetición de este caso.

a) *Pacto* = 0 (entendemos por pacto el pacto del título o de la página que lleva el título): el lector constata la identidad autor-narrador-personaje, aunque no haya declaración solemne en tal sentido. Ejemplo: *Las palabras* de Jean-Paul Sartre. Ni el título ni el comienzo indican que se trate de una autobiografía. Alguien cuenta la historia de una familia. En la página 14 (edición "Folio") el narrador interviene por vez primera explícitamente en la narración (" *Él me resulta intrigante*: *yo sé* que se ha quedado soltero...", o "Ella me amaba, *yo creo*..."; en la página 15 aparece el doctor *Sartre*, el cual, en la página 16, tiene un nieto: "yo". Por el nombre deducimos la identidad del personaje, del narrador y del autor, cuyo nombre aparece encima del título: Jean-Paul Sartre. Y que se trata del célebre autor y no de un homónimo queda probado por el texto mismo, en el que el narrador se atribuye la creación de *Las moscas*, *Los caminos de la libertad* y *Los secuestrados de Altona*, y, en la página 211, *La náusea*. La historia misma nos ofrece los aspectos más variados de ese nombre, desde sus sueños de gloria ("Ese pequeño Sartre sabía lo que estaba en juego; si él desapareciera Francia no sabía lo que se perdería") (p. 80), hasta las deformaciones habituales (y familiares) del nombre de pila: "André cree que Poulou arma líos" (p. 188).

Podría opinarse que este criterio es contingente. El que aparezca el nombre propio en la narración se da mucho después del comienzo del libro y a propósito de un episodio de poca importancia que podría desaparecer del texto sin que su aspecto general cambiase: así, en la autobiografía de J. Green, *Partir avant le jour* (Grasset, 1963), no aparece el nombre hasta la página 107, con ocasión de una anécdota sobre una distribución de premios. Tal vez esta aparición del nombre en el texto es única y alusiva: es el caso de *L'Age d'homme*, obra en la que podemos leer Michel detrás del nombre "Micheline"[12]; en resumidas cuentas, prácticamente siempre aparece el hombre. Naturalmente, en general el pacto autobiográfico no menciona el nombre, pues ese nombre es del todo evidente y aparece en la portada. Este hecho ineluctable acerca del nombre hace que nunca sea objeto de una

[12] Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Coll. "Folio", 1973, p. 174.

declaración solemne (el *autor*, por el hecho mismo de ser autor, se supone que es conocido por el lector) y, a la vez, que acabe por aparecer en la narración. En todo caso, ese nombre se dará claramente o, en la medida en que se trata casi siempre de un nombre de autor, se dará implícitamente por la atribución que se otorga el narrador de las obras del autor (si Quinet no se nombra en absoluto, nombra sus obras, lo cual es lo mismo).

b) *Pacto autobiográfico*: es el caso más frecuente (pues muy a menudo, si bien no encabeza el libro, el pacto aparece disperso y repetido a lo largo del texto).

Ejemplo: *Las confesiones de Jean-Jacques Rousseau*; el pacto aparece en el título, se desarrolla en el preámbulo y queda confirmado numerosas veces en el texto por el uso de "Rousseau" y de "Jean-Jacques".

Denominaré, por lo tanto, "autobiografías", los textos que encajan en los casos 2c, 3a y 3b; por lo demás, leeremos como novelas los textos de los casos 1a, 1b y 2a y, según sea nuestra disposición, los del caso 2b (pero sin disimular que somos *nosotros* los que tomamos esa decisión).

En este tipo de clasificación la reflexión sobre los casos límites resulta siempre instructiva y mucho más elocuente que la mera descripción. Los casos a los que he dado solución imposible, ¿lo son de verdad? En este sentido debemos explorar dos casos: en primer lugar, el problema de los casos ciegos del cuadro de arriba, y, a continuación, el problema del *autor* anónimo.

Los casos ciegos: a) El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector tiene la impresión de que hay un error: así, la autobiografía de Maurice Sachs, *Le Sabbat*, fue publicada en 1946 en la editorial Correa con el subtítulo *Souvenirs d'une jeunesse orageuse* y fue reeditada en 1960 en Gallimard (y reimpresa en 1971 en la colección "Livre de Poche") con el subtítulo *novela*: como el relato está narrado por Sachs en su propio nombre (además de su seudónimo se da su nombre verdadero, Ettinghausen), y como el editor es responsa-

ble del subtítulo, el lector concluye que se trata de un error; b) en una autobiografía *declarada*, y dejando de lado el caso del seudónimo, ¿puede tener el personaje un nombre diferente al del autor? No parece posible;[13] y si, por un efecto artístico, un autobiógrafo eligiese esta fórmula, siempre le quedarían dudas al lector: ¿no está leyendo simplemente una novela? En estos dos casos si la contradicción interna fue elegida voluntariamente por el autor, el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandeliana. A mi entender, es un juego al que no se juega *con intenciones serias*.

En el cuadro de arriba la diagonal que cubre los dos casos ciegos y el caso central delimita entonces una zona de indeterminación (que va desde "ni lo uno ni lo otro" del caso central al "ambos a la vez" de los casos ciegos).

El autor anónimo: este cuadro asume que el autor tiene un nombre; un segundo caso sería el del autor anónimo. Pero ese caso (con las subdivisiones que engendraría según que el personaje tenga un nombre o no, y que, en ausencia del escritor, un *editor* proponga tal o cual pacto), este caso, repito, queda excluido por definición, ya que el autor de una autobiografía no puede ser anónimo. Si la desaparición del nombre del autor es debida a un fenómeno accidental (caso de un manuscrito encontrado en una buhardilla, inédito y no firmado) hay dos posibilidades: o bien el narrador se nombra en alguna parte del texto y

---

13 A pesar de las apariencias, ese no es el caso de la *Vida de Henry Brulard* de Stendhal. Ese texto presenta problemas muy delicados por estar inacabado y no estar listo para su publicación. Por eso, es difícil decidir si Henry Brulard es un seudónimo del autor o solamente un nombre de personaje, ya que el texto no tiene la forma de manuscrito concebido para la publicación: los títulos humorísticos no están pensados para la *publicación* sino para "MM. de la Police"; el subtítulo "Novela imitada del *Vicario de Wakefield*" tiene la misma función de superchería burlesca. La posibilidad de que se trate de una verdadera autobiografía, "camuflada", resulta evidente durante la lectura del texto. El nombre de Brulard sólo aparece tres veces en el texto (*OEuvres intimes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, pp. 6, 42 y 250): en dos de estos tres casos hay camuflaje: en la p. 6 Brulard está escrito encima del nombre Beyle; en la p. 250 los "siete libros" de Brulard son al principio *cinco*; y en ese delicioso pasaje Bernard es a Brulard lo que Brulard es a Beyle. El resto del tiempo el nombre de familia es representado por "B." (el cual puede aplicarse a Beyle o a Brulard) pero también simplemente por Beyle, lo cual indica que nos hallamos ante una autobiografía (pp. 60, 76, 376) o por S. (Stendhal), (p. 247), lo cual implica lo mismo.

una investigación histórica elemental permite averiguar si se trata de una persona real, partiendo del supuesto de que una autobiografía cuenta una historia que transcurre en un tiempo y un lugar; o bien el narrador-personaje no se nombra y se trata o de un texto que encaja en la categoría 2b, o de una ficción. Si el anonimato es intencionado (texto publicado), el lector tiene legítima desconfianza. El texto puede tener un aire de verdad, dar todo tipo de precisiones verificables o verosímiles, sonar a verdadero, —pero falta que todo eso sea una imitación. En el mejor de los casos, ese sería un tipo de caso extremo, análogo a la categoría 2b. Todo depende de la decisión del lector. Nos podemos hacer una idea de la complejidad del problema al leer, por ejemplo, las *Mémories d'un vicarie de campagne, écrits par lui meme* (1841), atribuidas al abate Epineau, cuyo cargo eclesiástico le habría obligado a mantener el anonimato provisionalmente.[14]

Es cierto que al declarar que una autobiografía anónima es imposible yo no hago más que enunciar un corolario de mi definición, sin "probar" nada. Cada uno tiene la libertad de declarar que ese caso es posible, pero entonces habría que partir de otra definición. Vemos que aquí todo está relacionado, por una parte, con el lazo que yo establezco, a través de la noción de *autor*, entre la persona y el nombre, y, por otra parte, con el hecho de que, a la hora de definir la autobiografía, he elegido la perspectiva del lector. Para todo lector un texto de aspecto autobiográfico que nadie asume como tal y una obra de ficción se parecen como dos gotas de agua.

Pero yo creo que esta definición, lejos de ser arbitraria, pone en evidencia lo esencial. Lo que define la autobiografía para quien la lee es ante todo un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto. Si yo escribo la historia de mi vida sin decir mi nombre, ¿cómo sabría el lector que se trata de *mí*? Resulta imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser.

---

[14] Esas *Mémoires* anónimas tienen en la segunda edición (1843) un prefacio de A. Aumétayer. Ese prefacio lleva la ambigüedad a sus límites.

Las distinciones propuestas, la atención otorgada al nombre propio, tienen un gran importancia en la práctica como criterios de clasificación; en el plano teórico imponen una serie de reflexiones que me limitaré a delinear.

a) *Autor y persona*: la autobiografía es el género literario que, por su contenido mismo, señala la confusión entre el autor y la persona, confusión sobre la que está fundada toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII. De ahí esa *pasión del nombre propio* que va más allá de la simple "vanidad de la autoría" puesto que, a través de ella, la persona misma reivindica la existencia. El tema profundo de la autobiografía es el nombre propio. Uno piensa en esos dibujos de Hugo, con su nombre inscrito en letras gigantescas sobre un paisaje en claroscuro. El deseo de gloria y de eternidad tan cruelmente desmistificado por Sartre en *Las palabras* descansa en su totalidad en el 'nombre propio' convertido en nombre de autor. ¿Resulta verosímil imaginar hoy la posibilidad de una literatura *anónima*? Valery soñaba con ella hace ya cincuenta años. Pero no parece que haya pensado en llevarla a la práctica, puesto que acabó en la Academia. Se entregó a la gloria de soñar con el anonimato... El grupo *Tel Quel*, al poner en cuestión la noción de autor (al reemplazarla por la de "escribiente"[15]), apunta en la misma dirección pero también sin llevarla a la práctica.

b) *Persona y lenguaje*: hemos visto antes que nos podríamos preguntar legítimamente, acerca de la "primera persona", si era la persona psicológica (concebida ingenuamente como exterior al lenguaje) la que se expresaba al servirse de la persona gramatical como de un instrumento o si la persona psicológica no era más que un *efecto* de la enunciación misma. La palabra "persona" contribuye a la ambigüedad. Si no hay persona fuera del lenguaje, como el lenguaje es otro, habría que llegar a la conclusión de que el discurso autobiográfico, lejos de remitir, como nos imaginamos, al "yo" inscrito en una serie de nombres propios, sería, por el contrario, un discurso alienado, una voz mitológica que nos poseería. Naturalmente, los autobiógrafos

[15] [N. del traductor]: "scripteur" en el original.

están muy lejos de los problemas del héroe beckettiano de *El innombrable* que se pregunta quién dice "yo" en él: pero esta inquietud aflora en algunos libros como, por ejemplo, en *Le Traître* de Gorz —o mejor, en la especie de transcripción que ha hecho Sartre (*Des rats et des hommes*). Sartre designa esas voces que nos poseen con el nombre de "vampiro". La voz autobiográfica es, sin duda alguna, de este tipo. Se abriría así —desmistificadas toda psicología y mística del individuo— un análisis del discurso de la subjetividad y de la individualidad como mito de nuestra civilización. Todos percibimos, por otra parte, el peligro de esta indeterminación de la primera persona y no es fruto del azar que busquemos neutralizarla al basarla en el nombre propio.

c) *Nombre propio y cuerpo-propio*: la adquisición del nombre propio es, si duda alguna, una etapa tan importante en la historia del individuo como la del estadio del espejo. Esta adquisición escapa a la memoria y a la autobiografía, las cuales sólo pueden contar esos bautismos segundos e invertidos que son para un niño las acusaciones que lo congelan en un papel por medio de un calificativo: "ladrón" para Genet, "judío" para Albert Cohen (*O vous, frères humains*, 1972). El primer nombre recibido y asumido, el nombre del padre, y, sobre todo, el nombre de pila que nos distingue, son sin duda los datos capitales en la historia del *yo*. La prueba está en que el nombre no resulta jamás indiferente, que uno lo adora o lo detesta, que uno acepta recibirlo de otro o que prefiere dárselo a sí mismo: eso puede llegar hasta un sistema generalizado de juego o de huidas, como en el caso de Stendhal,[16] a valorizar el nombre de pila como en Jean-Jacques (Rousseau) y, de modo más banal, a todos esos juegos de azar, sociales o personales, relacionados con esas letras en las que uno cree instintivamente que está depositada la esencia de su ser. Juegos con la ortografía y el sentido: de la desgracia de llamarse François Nourissier, por ejemplo[17]; sobre el sexo: ¿Michel o Micheline Leiris (cf. nota 12)? Presencia del nombre en la voz de aque-

[16] Cf. Jean Starobinski, "Stendhal pseudonyme", en *L'oeil vivant*, éd. Gallimard, 1961.
[17] François Nourissier, *Un petit bourgeois*, coll. "Livre de Poche", 1969, pp. 81-84.

llos que la han pronunciado: "¡Ah! Rousseau, creía que teníais un buen temperamento", dice Marion. Meditación infantil sobre la arbitrariedad del nombre, y búsqueda de un segundo nombre que sea esencial, como en el caso de Jacques Madaule.[18] Historia del nombre, establecida a menudo detalladamente para aburrimiento del lector en esos preámbulos en forma de árbol genealógico.

Cuando, para distinguir la ficción de la autobiografía, se trata de determinar a qué remite el "yo" de las narraciones personales, no hay necesidad de referirse a una imposible referencialidad extratextual: el mismo texto ofrece a fin de cuentas ese último término, el nombre propio del autor, a la vez textual e indudablemente referencial. Si esta referencia es indudable es por estar fundada en dos instituciones sociales: el estado civil (convención interiorizada por todos desde la infancia) y el contrato de publicación; no tenemos, por lo tanto, razón alguna para dudar de la identidad.

Copia certificada

La identidad no es lo mismo que el parecido.

La identidad es un *hecho* inmediatamente aprehensible, aceptado o rehusado, en la enunciación; el parecido es una *relación*, sujeta a discusiones y a interminables matizaciones, establecida a partir del enunciado.

La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, *dentro del texto*, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación.

Cuando se trata del *parecido*, nos vemos obligados a introducir en el enunciado un cuarto término simétrico, un referente extratextual al que podríamos llamar el prototipo o, aún mejor, el *modelo*.

[18] Jacques Madaule, *L'Interlocuteur*, éd. Gallimard, 1972, pp. 34-35.

Mis reflexiones sobre la identidad me han llevado a distinguir sobre todo la novela autobiográfica de la autobiografía; en el caso del parecido debemos ocuparnos de la oposición de la autobiografía y la *biografía*. En ambos casos, por otra parte, el vocabulario es una fuente de errores: el término "novela autobiográfica" está demasiado cercano de la palabra "autobiografía", la cual, a su vez, se acerca demasiado a la palabra "biografía", para que no se produzcan confusiones. ¿La autobiografía no es, como indica su nombre, la biografía de una persona escrita por ella misma? Existe la tendencia a considerarla como un caso particular de la biografía y a aplicarle la problemática "historizante" de ese género. Muchos autobiógrafos, escritores aficionados o confirmados, caen ingenuamente en ese error: eso se debe a que esta ilusión es necesaria para el funcionamiento del género.

Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una "realidad" exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*. Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no "el efecto de realidad", sino la imagen de lo real. Todos los textos referenciales conllevan, por lo tanto, lo que yo denominaría "*pacto referencial*", implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira.

El pacto referencial, en el caso de la autobiografía, es, en general, coextensivo con el pacto autobiográfico, siendo difíciles de disociar, como lo son el sujeto de la enunciación y el del enunciado en la primera persona. La fórmula ya no sería "Yo, el abajo firmante" sino "Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad". El juramento raramente toma forma tan abrupta y total: es una prueba suplementaria de la honestidad el restringirla a lo *posible* (la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.) y el indicar explícitamente el *campo* al que se aplica el juramento (la verdad sobre tal aspecto de mi vida, sin comprometerme en ningún otro aspecto).

Vemos lo que hace que este pacto se parezca al que establece el historiador, el geógrafo, el periodista, con su lector; pero hace falta ser ingenuo para no ver, al mismo tiempo, las diferencias. No hablamos de las dificultades prácticas de la prueba de *verificación* en el caso de la autobiografía, ya que el autobiógrafo nos cuenta precisamente —en eso estriba el interés de su narración— lo que sólo él nos puede decir. El estudio biográfico permite fácilmente reunir información adicional y determinar el grado de exactitud de la narración. La diferencia no radica en eso sino en el hecho, muy paradójico, de que esta exactitud no tiene una importancia capital. En la autobiografía resulta indispensable que el pacto referencial sea *establecido* y sea *mantenido*: pero no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto. El pacto referencial puede no ser mantenido según los criterios del lector, sin que el valor referencial del texto desaparezca (al contrario), lo que no sucede en el caso de los textos históricos y periodísticos.

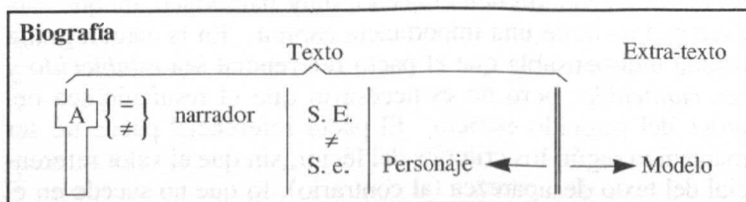
Esta paradoja aparente proviene de la confusión que yo he mantenido hasta el momento, siguiendo el ejemplo de la mayor parte de los autores y críticos, entre la biografía y la autobiografía. Para disiparla es necesario restituir ese cuarto término, el *modelo*.

Por "modelo" yo entiendo lo real al que el enunciado quiere *parecerse*. La manera en que un texto puede "parecerse" a una vida es una cuestión que los biógrafos raramente se plantean y que siempre, implícitamente, suponen resuelta. El "parecido" puede darse en dos niveles: en el modo negativo (los elementos de la narración) interviene el criterio de la *exactitud*; en el modo positivo (conjunto de la narración) interviene lo que llamaremos la *fidelidad*. La exactitud concierne a la *información*, la fidelidad a la *significación*. El hecho de que la significación no pueda producirse más que por las técnicas de la narración y por la intervención de un sistema de explicación que implica la ideología del historiador no impide al biógrafo el concebirla en el mismo plano que la exactitud, en relación de parecido con la realidad extratextual a la que todo texto remite. Así procede Sartre cuando declara sin vergüenza que su biografía de Flaubert es una "novela verdadera".[19] El modelo, en el

[19] Entrevista concedida a *Le Monde*, 14 de mayo de 1971.

caso de la biografía, es entonces la vida de un hombre "tal como ha sido".

Para representar la empresa biográfica podemos diseñar, por lo tanto, el esquema siguiente, en el que la división en *columnas* distingue lo textual y lo extratextual, y la división en *líneas* distingue el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Incluido en la barra de separación entre lo textual y lo extra-textual queda el autor, en la posición marginal que ocupa su nombre en la portada del libro.



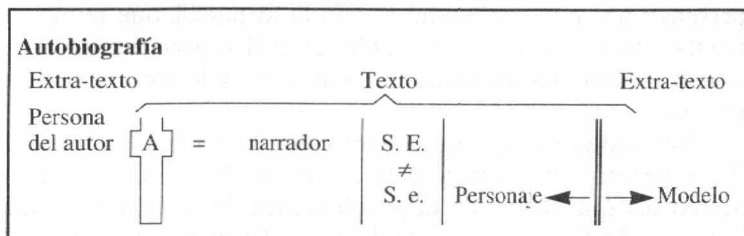
Abreviaturas: A = Autor; S. E. = Sujeto de la enunciación; S. e. = Sujeto del enunciado

Relaciones: = idéntico a; ≠ no-idéntico a; ←→ parecido.

Comentario al esquema. En la biografía el autor y el narrador están ligados a veces por una relación de *identidad.* Esta relación puede ser implícita o indeterminada, o puede ser explícita como, por ejemplo, en un prefacio (caso de *El idiota de la familia*, en el que el biógrafo, Sartre, explica que tiene cuentas pendientes con su modelo, Flaubert). Puede darse también que no se establezca relación de identidad entre el autor y el narrador. Lo importante es que si el narrador emplea la primera persona no es para hablar del personaje principal de la historia, el cual es otra persona. También, el modo principal de la narración es la tercera persona, lo que G. Genette llama narración heterodiegética. La relación entre el personaje (en el texto) y el modelo (referente extratextual) es ciertamente, en primer lugar, una relación de identidad, pero sobre todo de "*parecido*". A decir verdad, en el caso del sujeto del enunciado la relación de identidad no tiene el mismo 'valor' que para el sujeto de la enunciación: es simplemente un dato del enunciado situado en el mismo plano que los otros, y no prueba nada sino que ella misma necesita ser probada por el parecido.

Vemos ya que, fundamentalmente, lo que va oponer la biografía y la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad; en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía. La función diferente que cumple el parecido en los dos sistemas se explica por esa razón.

Eso resulta evidente en el momento en que delineamos el esquema correspondiente a la autobiografía:



La narración personal (autodiegética) aparece aquí como absolutamente irreductible a la narración impersonal (heterodiegética).

En efecto, en el caso de la narración personal, ¿que significa el signo "igual" (=) que se encuentra entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado? Implica *identidad* de hecho, y esta identidad, a su vez, implica cierta forma de parecido. ¿Parecido a qué? Si se trata de una narración hecha exclusivamente en pasado el parecido del personaje al modelo podría ser percibida exclusivamente, como en el caso de la biografía, como una relación verificable entre personaje y modelo; pero toda narración en primera persona implica que el personaje, incluso si cuenta hechos del pasado, es también al mismo tiempo la persona *real* que produce la narración: el sujeto del enunciado es doble al ser inseparable del sujeto de la enunciación; no se convierte de nuevo en singular más que cuando el narrador habla de su propia narración actual, y jamás en el otro sentido, por designar un personaje sin conexión con el narrador actual.

Vemos entonces que la relación designada por "=" no es en absoluto una relación *simple*, sino sobre todo una *relación de relaciones*; significa que el narrador es al personaje (pasado o

actual) lo que el autor es al modelo; vemos que esto implica que el término último de verdad (si razonamos en términos de parecido) no puede ser el ser-en-sí del pasado (si tal cosa existe), sino el ser-para-sí, manifestado en el presente de la enunciación. Si el narrador se equivoca, miente, olvida o deforma en relación a la historia (lejana o casi contemporánea) del personaje, ese error, mentira, olvido o deformación tienen simplemente, si los percibimos, valor de aspectos, entre otros, de una enunciación que permanece auténtica. Llamamos autenticidad a esa relación interior propia del empleo de la primera persona en la narración personal; no se la confundirá ni con la identidad, que remite al nombre propio, ni con el parecido, el cual supone un juicio de similitud entre dos imágenes diferentes, emitido por una tercera persona.

Este rodeo era necesario para comprender la insuficiencia del esquema con respecto a la autobiografía. Esa ilusión la sufren los que parten de la problemática de la biografía para pensar en la autobiografía. Al delinear el esquema de la biografía me he visto llevado, a causa de la no-identidad del narrador y del personaje, a distinguir *dos "lados"* de la referencia extratextual, situando a la izquierda al autor y a la derecha el modelo. El hecho de que se trate de relaciones *simples* de identidad por el lado del autor, y de parecido por el lado del modelo, me permitió una presentación lineal. Para la autobiografía la "referencia" se busca por un solo lado (confusión del autor y del modelo) y la relación que articula identidad y parecido es de hecho una relación de relaciones que no puede ser representada linealmente.

Tenemos entonces las dos fórmulas siguientes:

Biografía: A es o no es N; P se parece a M.

Autobiografía: N es a P lo que A es a M.

(A = autor; N = narrador; P = personaje; M = modelo)

Al ser la autobiografía un género referencial está sometida, naturalmente, al mismo tiempo al imperativo de parecido del modelo, pero ese es un aspecto secundario. El hecho de que *nosotros* juzguemos que el parecido no está logrado se convierte en algo secundario en el momento en que estamos seguros de que se ha intentado conseguirlo. Importa menos el parecido de

"Rousseau a la edad de dieciséis años", representado en el texto de las *Confesiones*, con el Rousseau de 1728, "tal como era", que el doble esfuerzo de Rousseau hacia 1764 de *representar* 1) su relación con el pasado, y 2) su pasado tal como fue, con la intención de no cambiar nada.

En el caso de la identidad, el caso límite y excepcional, el cual confirma la regla, es el de la *superchería*; en el caso del parecido será la *mitomanía*, es decir, no los errores, las deformaciones, las interpretaciones consustanciales a la elaboración del mito personal en toda autobiografía, sino la sustitución de una historia descaradamente *inventada*, y *globalmente* sin relación de exactitud con la vida; como en el caso de la superchería, este caso es extremadamente raro y el carácter referencial atribuido a la narración es entonces fácilmente puesto en cuestión por una investigación de historia literaria. Pero, descualificada como autobiografía, la narración mantendrá su interés como fantasma, en cuanto a su enunciado, y la falsedad del pacto autobiográfico, como conducta, será todavía revelador para nosotros, en la enunciación, de un sujeto con intención autobiográfica pese a todo, que nosotros continuaremos postulando más allá del sujeto abortado. Eso nos ha llevado, entonces, a analizar en otro plano no ya la relación biografía-autobiografía, sino la relación novela-autobiografía, a definir lo que podríamos llamar *el espacio autobiográfico* y los efectos de *relieve* que engendra.

El espacio autobiográfico

Es cuestión ahora de mostrar en qué ilusión ingenua se apoya la teoría tan extendida según la cual la novela sería más verdadera (más profunda, más auténtica) que la autobiografía. Ese lugar común, como todos, no tiene autor; cada uno, a su vez, le presta su voz. Así André Gide: "Las Memorias no son nunca sinceras más que a medias, por muy grande que sea el deseo de verdad: todo es siempre más complicado de lo que decimos. Tal vez nos acercamos más a la verdad en la novela".[20] O François

[20] André Gide, *Si le grain ne meurt*, coll. "Folio", 1972, p. 278.

Mauriac: "Pero es buscar excusas el haberme ceñido a un solo capítulo de mis memorias. La verdadera razón de mi pereza, ¿no es que nuestras novelas expresan lo esencial de nosotros mismos? Sólo la ficción no miente; ella entreabre en la vida del hombre una puerta secreta por donde se desliza, más allá de todo control, su alma desconocida".[21]

Albert Thibaudet ha dado al lugar común la forma universitaria del "paralelo", tema ideal de disertación, al oponer la novela (profunda y múltiple) y la autobiografía (superficial y esquemática).[22]

Demostraré la ilusión partiendo de la formulación propuesta por Gide, aunque sólo sea porque su obra ofrece un terreno incomparable para la demostración. No intento en absoluto tomar la defensa del género autobiográfico y establecer la verdad de la proposición contraria, o sea, que la autobiografía sería la más verdadera, la más profunda, etc. Invertir la proposición de Thibaudet no tendría interés alguno: importa más mostrar que, del derecho o del revés, se trata siempre de *la misma* proposición.

En efecto, en el momento mismo en que en *apariencia* Gide y Mauriac rebajan el género autobiográfico y glorifican la novela, están haciendo *en realidad* algo muy diferente a un paralelo escolar más o menos discutible: diseñan el espacio autobiográfico en el que desean que se lea el conjunto de su obra. Lejos de ser una condena de la autobiografia, esas frases frecuentemente citadas son en realidad una forma indirecta del pacto autobiográfico, pues establecen de hecho de qué orden es la verdad última a la que aspiran sus textos. El lector olvida muy a menudo que en esos juicios la autobiografía se muestra a dos niveles: al mismo tiempo que constituye uno de los *términos* de la comparación es el *criterio* por el que se juzga la comparación. ¿Cuál es esa "verdad" a la que la novela nos acerca mejor que la autobiografía sino la verdad personal, individual, íntima, del autor, es decir, lo mismo a lo que aspira todo pro-

---

[21] François Mauriac, *Commencements d'une vie*, en *Écrits intimes*, Geneve-Paris, éd. La Palatine, 1953, p. 14.

[22] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, éd. Gallimard, 1935, pp. 87-88.

yecto autobiográfico? Si se nos permite decirlo, la novela es decretada como más verdadera cuando se la considera como autobiografía.

De esta manera, el lector es invitado a leer las novelas no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la "naturaleza humana" sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico *el pacto fantasmático*.

Si la hipocresía es un homenaje que el vicio rinde a la virtud, estos juicios son en realidad un homenaje que la novela rinde a la autobiografía. Si la novela es más verdadera que la autobiografía, entonces ¿por qué Gide, Mauriac y tantos otros no se contentan con escribir novelas? Al plantear así la pregunta todo se aclara: si no hubieran escrito y publicado *también* textos autobiográficos, aunque sean "insuficientes", nadie habría visto jamás cuál era el orden de la verdad que habría que buscar en sus novelas. Estas declaraciones son, por lo tanto, trucos tal vez involuntarios pero muy eficaces: uno se escapa a las acusaciones de vanidad y de egocentrismo cuando uno se muestra tan lúcido acerca de los límites y las insuficiencias de su autobiografía; y nadie percibe que, con la misma maniobra, se extiende el pacto autobiográfico, de forma *indirecta*, al conjunto de una obra. Jugada doble.

Jugada doble o, mejor, visión doble, escritura doble, efecto, si se me permite el neologismo, de *estereografía*.

El problema cambia completamente de naturaleza si se lo plantea de esta manera. Ya no se trata de saber si es más verdadera la autobiografía o la novela. Ni lo uno ni lo otro; a la autobiografía le faltará la complejidad, la ambigüedad, etc.; a la novela, la exactitud; ¿deberíamos decir entonces la una y la otra? Mejor: la una *en relación a* la otra. Lo que resulta revelador es el espacio en el que se inscriben ambas categorías de textos, no reducible a ninguna de las dos. El efecto de relieve conseguido de esta manera es la creación, por el lector, de un "espacio autobiográfico".

Desde este punto de vista, la obra de Gide y la de Mauriac son típicas: ambos han organizado, si bien por razones diferentes, un fracaso espectacular de sus autobiografías, forzando así a

sus lectores a leer en clave autobiográfica el resto de su producción narrativa. Cuando yo hablo de fracaso no trato de hacer un juicio de valor sobre textos admirables (Gide) o estimables (Mauriac), sino de hacerme eco de sus propias declaraciones y de constatar que ellos han *elegido* dejar sus autobiografías incompletas, fragmentadas, con fisuras y abiertas.[23]

Esta forma de pacto indirecto está cada vez más extendida. En otra época era el mismo lector quien, a pesar de las reconvenciones del autor, tomaba la iniciativa y la responsabilidad de este tipo de lectura; hoy en día autores y editores lo empujan desde el principio en esta dirección. Resulta revelador que Sartre mismo, que por algún tiempo pensó en continuar *Las palabras* en la forma de ficción, haya tomado la fórmula de Gide ("Va siendo hora de que diga la verdad. Pero sólo podría decirla en una obra de ficción"), y que haya hecho explícito así el contrato de lectura que él sugeriría al lector:

> En aquella época yo tenía el proyecto de escribir una novela en la que diría de manera indirecta todo lo que pensaba decir antes en una especie de testamento político que sería la continuación de mi autobiografía y cuyo proyecto había abandonado. La cantidad de ficción habría sido ínfima; habría creado un personaje del que sería necesario que el lector dijera: "*Este hombre es Sartre*".
>
> Lo cual no significa que, para el lector, debería haber coincidencia entre el personaje y el autor, sino que la mejor manera de comprender el personaje sería buscando lo que procedía de mí.[24]

Estos juegos, que muestran claramente el predominio del proyecto autobiográfico, los encontramos de nuevo, en grados diferentes, en muchos escritores modernos. Y, naturalmente, ese juego puede ser imitado en una novela. Es lo que ha hecho Jacques Laurent en *Bêtises* (Grasset, 1971), al darnos a leer a la vez el texto de ficción que escribe el personaje y diferentes tex-

---

[23] Véase más adelante el capítulo "Gide et l'espace autobiographique". [N. del trad.] (Ese capítulo, no traducido aquí, se encuentra en las páginas 165-196 de *Le Pacte autobiographique*).

[24] Entrevista concedida a Michel Gontat, *Le Nouvel Observateur*, 23 de junio de 1975.

tos "autobiográficos" del mismo. Si algún día publica Jacques Laurent su propia autobiografía los textos de *Bêtises* tomarán un "relieve" vertiginoso...

Contrato de lectura

Llegado al término de esta reflexión, un escueto balance nos permite constatar un desplazamiento del problema:

Balance negativo: ciertos puntos permanecen difusos o insatisfactorios. Por ejemplo, podemos preguntarnos cómo puede establecerse la identidad del autor y del narrador en el pacto autobiográfico cuando el nombre no se repite; podemos ser escépticos con respecto a las distinciones que he propuesto en *Copia certificada.* Sobre todo, los dos apartados titulados *Yo, el abajo firmante* y *Copia certificada* no se ocupan más que del caso de la autobiografía autodiegética, mientras que yo he indicado que hay otras fórmulas narrativas *posibles*: ¿se mantendrán en el caso de la autobiografía en tercera persona las distinciones establecidas en esos apartados?

Balance positivo: por otra parte, mis análisis me han parecido fecundos cada vez que, yendo más allá de las estructuras aparentes del texto, me han llevado a poner en cuestión las posiciones del *autor* y del *lector*. "Contrato social" del nombre propio y de la publicación, "pacto" autobiográfico, "pacto" novelesco, "pacto" referencial, "pacto" fantasmático: todas esas expresiones remiten a la idea de que el género autobiográfico es un género *contractual*. Las dificultades con las que me tropecé en mi primer intento procedían del hecho de que buscaba en vano, en el ámbito de las estructuras, de los modos o voces narrativos, criterios claros para establecer una diferencia que no importa que el lector experimente. La noción de "pacto autobiográfico" que he elaborado después quedaba antes en el aire por no ver que el nombre propio era un elemento esencial del contrato. Que algo tan evidente no se me haya ocurrido entonces muestra que este tipo de contrato es implícito y que, al estar fundado, al parecer, en la naturaleza de las cosas, no se convierte en objeto de la reflexión.

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico.

El grado de análisis utilizado es entonces el de la relación *publicación / publicado*, la cual sería paralela, en el plano del texto impreso, a la relación *enunciación / enunciado* en el plano de la comunicación oral. Para poder llevar a cabo esta investigación sobre los contratos autor/lector, sobre los códigos implícitos o explícitos de la publicación —sobre esos márgenes del texto impreso que, en realidad, *dirigen* toda la lectura (nombre del autor, título, subtítulo, nombre de la colección, nombre del editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios)—, esta investigación debería tomar una dimensión histórica que no le he dado aquí.[25] Las variaciones de esos códigos a lo largo del tiempo (debidas a la vez a los cambios de actitud de los autores y de los lectores, a los problemas técnicos o comerciales del mundo editorial) manifestarían con más claridad que se trata de códigos y no de cosas "naturales" o universales. Desde el siglo XVII, por ejemplo, los usos del anonimato o del seudónimo han cambiado mucho; los juegos sobre alegaciones de realidad en las obras de ficción no se practican hoy en día de la misma manera que en el siglo XVIII;[26] pero, por otra parte, los lectores le han tomado gusto a adivinar la presencia del autor (de su inconsciente) incluso en las producciones que no tienen aire autobiográfico: esa es la manera en que los pactos fantasmáticos han creado nuevos hábitos de lectura.

---

25 Sobre este problema, véase "Autobiographie et histoire littéraire", *Le Pacte autobiographique*, 311-341. [N. del trad.] Este artículo está incluido en la presente selección de trabajos de Lejeune con el título "Autobiografía e historia literaria".

26 Cf. Jacques Rustin, "Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, enero-febrero, 1969.

La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un *efecto contractual* que varía históricamente. La totalidad del presente estudio reposa en realidad en los tipos de contrato que se establecen hoy en día, de lo cual procede su relatividad y lo absurdo que sería que se pretendiese válido de manera universal. De ahí también las dificultades encontradas en esta tarea de definición, —yo he querido explicitar en un sistema claro, coherente y exhaustivo (que dé cuenta de todos los casos) los criterios de constitución de un corpus (el de la autobiografía) que está constituido en realidad según criterios múltiples, variables con el tiempo y los individuos, y a menudo sin coherencia entre ellos. El triunfo de ofrecer una fórmula clara y total de la autobiografía sería en realidad un fracaso. Al leer este ensayo, en el que he intentado ser riguroso al extremo, se habrá tenido la sensación de que ese rigor se volvía arbitrario, inadecuado a un objeto que obedece tal vez más a la lógica china, tal como la describe Borges, que a la lógica cartesiana.

A fin de cuentas, este estudio me parece, por lo tanto, más un documento a estudiar (la tentativa de un lector del siglo XX de racionalizar y explicitar sus criterios de lectura) que un texto "científico": documento que debe añadirse al informe de una ciencia histórica de los modos de *comunicación* literaria.

La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (pues de nada serviría el estudiar la autobiografía aisladamente, ya que los contratos, como los signos, sólo tienen sentido por efectos de oposición), y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se puede leer en el texto crítico.

2. LA AUTOBIOGRAFÍA EN TERCERA PERSONA
por
Philippe Lejeune

(De "Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias". Paris: Seuil, 1980)

"La autobiografía en tercera persona"

> Le moi se dit *moi* ou *toi*
> ou *il*. Il y a les 3
> personnes en moi. La
> Trinité. Celle qui tutoie le
> moi; celle qui le
> traite de *Lui*.
>
> Paul Valéry

Bertolt Brecht proponía a los actores trasladar su papel a la tercera persona y al pasado. Se trataba de una serie de ejercicios de repetición, con el fin de favorecer el distanciamiento. Los autobiógrafos, también son actores. Y algunos se suelen entregar a este juego de verdad, ante su público. Pero como son a la

vez los autores del papel que interpretan, el procedimiento tiene para ellos una función muy diferente. Les sirve a la vez para expresar sus problemas de identidad y para seducir a sus lectores.

Estos juegos tan complicados, y a fin de cuentas poco frecuentes, son una especie de casos-límite reveladores: ponen de manifiesto lo que normalmente está implícito en el uso de las "personas". Mi proyecto consiste en estudiar aquí gracias a ellos "el uso de los pronombres personales en la autobiografía", como diría Michel Butor. Utilizarlos como ejemplos de "gramática" para aclarar la narración autobiográfica con todos los problemas de pacto, de voz y de perspectiva que plantea[1].

Se tratará siempre de textos autobiográficos modernos. La tercera persona, en realidad, se utilizó en otros tiempos en memorias históricas como las de César, en autobiografías religiosas (en las que el autor se llamaba "el siervo de Dios"), o en memorias aristocráticas del siglo XVII, como las del presidente de Thou. Se sigue utilizando todavía en géneros vecinos, géneros breves, extremadamente codificados, y relacionados con las estrategias de la edición, como el prefacio, el ruego de inserción, o la nota biográfica redactada por el autor. En ocasiones me referiré a ellos. Pero he optado por quedarme dentro de un conjunto coherente: el uso de las figuras depende siempre en última instancia del contrato de lectura y de los "horizontes previsibles" del género.

Presentaré sucesivamente dos situaciones diferentes: *la autobiografía en tercera persona*, que puede aparecer como la simple realización de una figura de enunciación; y *la autobiografía de un narrador ficticio*, que se basa en un sistema más complicado.

---

[1] Este estudio es una continuación de las indicaciones que daba sobre la autobiografía "en tercera persona" en *El pacto autobiográfico*, Seuil, 1975, p. 15-19. Utilizaré aquí la misma terminología, y, para la poética del relato, me referiré al vocabulario propuesto por Gérard Genette en "Discours du récit", *Figures III*, Seuil, 1972.

Utilizo aquí el término de "autobiografía" en un sentido amplio, se trate de un relato retrospectivo o de un diario. Sobre el uso de los pronombres personales en el diario íntimo, ver Béatrice Didier, *Le journal intime*, PUF, 1976, p. 147-158.

1. Personas y persona

El pedal sordo

Si me siento a escribir este estudio, y escribo: "Se sentó a escribir...", el sentido de esta frase dependerá ante todo del contrato de lectura que proponga al lector. Este contrato será el que definirá el género (con el modo de lectura que implica) y el que establecerá, eventualmente, las relaciones de identidad que rigen el desciframiento de los pronombres personales y de la enunciación. Ocurriría lo mismo si escribiera: "Acabo de sentarme a escribir." Este contrato que informa la lectura, es el que guía ya la escritura (aunque pueda ocurrir que entre la escritura y la publicación cambie el contrato). Puedo elegir por ejemplo: la ficción, cuya lectura es independiente de lo que el lector sabe del autor; la ficción autobiográfica, donde el lector está invitado a una lectura ambigua; la autobiografía, donde lectura referencial y modo de comunicación se combinan. Aquí supondré que escribo y doy a leer mi frase (mi texto) como estrictamente autobiográfico: la persona de la cual habla mi texto, soy yo, el autor del texto, y lo que se dice es fiel garantía, exacta, a tomar en sentido propio. Ocurre sencillamente que en lugar de hablar de mí en primera persona, hablo en tercera persona. Como en el caso de Michel Leiris que decide hablar en tercera persona para dar un testimonio:

> Tristeza que no atenuaba la idea de que, al ser todas las cosas vanas, lo que hubiera podido hacer o dejar de hacer no tenía importancia, se decía que pocas cosas de su vida merecían ser recordadas(...)[2].

El lector no lo considera un simple enunciado relativo a un personaje (lo cual haría si se tratara de la página de una novela), sino que percibe el tratamiento de la enunciación como un hecho de enunciación. El recurso al sistema de la historia y a la "no-persona" que es la tercera persona funciona aquí como una

---

[2] Michel Leiris, *Frêle Bruit*, Gallimard, 1976, p. 287.



figura de enunciación dentro de un texto que seguimos leyendo como discurso en primera persona. El autor habla de sí mismo *como si* fuera otro el que hablara, o como si hablara de otro. Este *como si* concierne únicamente a la enunciación: el enunciado sigue estando sometido a las reglas estrictas y propias del contrato autobiográfico. Mientras que si utilizara la misma presentación gramatical en una ficción autobiográfica, el mismo enunciado sería tomado dentro de la perspectiva de un pacto fantasmal ("esto tiene sentido con relación a mí, pero no es yo").

Esta *figura* da relieve y tensión al texto: se siente, lo siento yo mismo al escribirlo, como una elipsis contra natura de la enunciación. Esperamos continuamente que la consigna artificial de exclusión de la primera persona se relaje, exactamente como, cuando se lee un lipograma, estamos pendientes de que aparezca la letra prohibida. Cuando me pongo a escribir, voy componiendo las frases por medio de una especie de depuración y traslado del discurso personal: me escribo haciéndome callar, o, más exactamente, poniéndome el pedal sordo. Con sólo levantar el pie las vibraciones volverían a aparecer.

Hay figura con relación a un sentido propio, que es el uso de la "no-persona" para hablar de lo que no es ni el emisor ni el destinatario del discurso. Pero esta figura no debe ser considerada como una forma indirecta de hablar de uno mismo, que habría que oponer al carácter "directo" de la primera persona. Es otra forma de realizar, bajo la forma de un *desdoblamiento*, lo que la primera persona realiza bajo la forma de una *confusión*: la ineluctable dualidad de la "persona" gramatical. Decir "yo" es más habitual (y por ello más "natural") que decir "él" cuando uno habla de sí mismo, pero no más sencillo.

Las instancias del "Yo"

Se podría pensar que el propio "yo" es una... figura. O al menos que tiene toda su complejidad. Para verlo, basta con tomar la fórmula desarrollada que propuso de ello Benveniste:

"yo" significa "la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*[3]". Pasar de esta fórmula a "yo" supone un doble desplazamiento:

— En lo que se refiere a la enunciación, el elemento deíctico ("la presente instancia del discurso") pasa de la enunciación al enunciador. Es lo que revela también la fórmula habitual de los prefacios "en tercera persona": "el que escribe estas líneas";

— El sujeto del enunciado ("el individuo") está representado por el sujeto de la enunciación. Se explica que la persona de la cual se habla es "la misma" que la que habla. Esta "identidad" exclusivamente se puede tomar en sentido propio en un solo caso, el de los enunciados representativos. En cualquier otro caso, es una figura más o menos aproximativa, y la "no-persona" se encuentra así a la vez representada y encubierta por la persona.

Al desdoblar de esta manera el pronombre "yo" (o "tú"), nos encontramos inevitablemente con el problema de la *identidad*. ¿Quién es ese "individuo" del cual habla Benveniste en su fórmula? Resulta difícil quedarse en un plano de descripción estríctamente gramatical: cualquier análisis un poco profundo del juego de los pronombres y de las personas en la enunciación nos lleva obligatoriamente a construir una teoría del sujeto. "La identidad" es una *relación constante* entre la unidad y lo múltiple. Desde un punto de vista lingüístico, este problema de la identidad surge a dos niveles:

— En el léxico, se encuentra "resuelto" por la clase de los "nombres propios", a los cuales en última instancia los pronombres personales se refieren. El nombre es el garante de la unidad de nuestra multiplicidad: establece una asociación de nuestra complejidad con el momento y de nuestro cambio con el tiempo. El sujeto de la enunciación y el del enunciado son claramente "el mismo", ya que llevan el mismo nombre. Ya estamos sustantivados, unificados. Se establecería de nuevo la confusión sólo si nos diéramos cuenta de que no somos, quizás, más que nuestro propio homónimo, o si tomáramos conciencia de "lo arbitrario" del nombre (que sólo se definiría entonces por la intersección de los enunciados en que figura).

---

[3] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 252.

— En la enunciación, el problema de la identidad se encuentra a menudo oculto por una tendencia a sustantivar los pronombres y a personalizar los papeles en una situación de "comunicación". Resulta muy tranquilizador concebir al enunciador y al destinatario como personas, que se pondrían en comunicación. Pero es jugar con el doble sentido de la palabra persona. La repartición de las funciones de la enunciación, tal como Benveniste la describe, no es solamente un sistema de reglas sociales: es intrínseca a toda utilización del lenguaje. Todo sujeto parlante lleva en sí la doble separación del emisor y del destinatario, y de la enunciación y del enunciado. Se basa fundamentalmente en un *corte*. O más bien no se "basa" en ello (lo cual implicaría una paradójica estabilidad), sino que funciona gracias a este corte. "El individuo es un diálogo", decía Valéry. La comunicación es pues un "diálogo de diálogos"; y toda la teoría de la enunciación se podría retomar en función de esta hipótesis según la cual cada "función" contiene ya el conjunto de las funciones, lo cual puede ir hasta el infinito...

La conclusión que podemos sacar de estas reflexiones es que cuando un autobiógrafo nos habla de él en tercera persona o *se* habla de sí mismo en segunda, es sin duda una figura con relación a los usos admitidos, pero que esta figura supone una vuelta a una situación fundamental, que sólo nos resulta tolerable si nos imaginamos que es figurada. En general, estas separaciones, estas divisiones, estos cara a cara están a la vez expresados y disimulados por el uso de un único "yo".

La primera persona, tal como se usa en la autobiografía, deja a menudo en duda la identidad del destinatario. Diálogo interior y comunicación literaria se confunden. Nos damos cuenta de ello cuando la autobiografía desdobla la enunciación escribiendo su texto "en segunda persona"[4]. El uso de este pro-

---

[4] El discurso autobiográfico "en segunda persona" es una figura más corriente que "en tercera persona". Esta figura puede incluso encontrarse a veces lexicalizada, como ocurre en el sur de Francia, donde se monologa en segunda persona para reprenderse o darse ánimo. Es igualmente habitual, de forma parecida, en exámenes de conciencia o balances: uno instruye su propio proceso, uno habla a su yo como si fuera su super ego. Ver por ejemplo la nota final de *La difficulté d'être* (1947) de Jean Cocteau, las meditaciones íntimas de Régis Debray en prisión, *Journal d'un petit bourgeois entre deux feux et quatre murs* (1976), o el diario de Pavese.

cedimiento pone en evidencia dos cosas: por un lado la co-presencia en la enunciación de un "yo" (convertido en implícito), de un "tú", y de un "él" (oculto bajo el "tú"), refiriéndose los tres al mismo individuo. Por otro lado, el carácter doble del destinatario: si me hablo de "tú", doy al mismo tiempo esta enunciación desdoblada como espectáculo a un tercero, el eventual oyente o lector[5]: éste asiste a un discurso que se le destina, aunque ya no se le dirija. La enunciación se ha teatralizado: sólo ha podido mostrarse así porque una rampa imaginaria le garantiza su unidad y su relación con su último destinatario. Ahora bien, el teatralizar de hecho se da ya implícitamente en muchos textos autobiográficos en "yo": el lector puede tanto creer que "yo" le habla directamente, como que "yo" le muestra como *se* habla. En realidad, el destinatario es siempre más o menos doble, pero según la elección del pronombre, uno de sus aspectos se pone en evidencia y oculta en parte el otro.

El "yo" (al igual que el "tú") oculta por otra parte la diferencia que existe entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado. Esta diferencia puede ser mínima, cuando el texto se instala de forma coherente en el registro del discurso. Puede aumentar hasta convertirse en desmesurada cuando hay narración. Es el caso del texto autobiográfico, que se basa en una articulación y en un ir y venir permanente entre el discurso y la historia. La dualidad inherente a la voz narrativa parece corresponderse con diferencias de perspectiva, entre el narrador y el héroe: diferencias de información, diferencias de apreciación, que son la fuente de todos los juegos de focalización y de voces propios de este tipo de relato (restricciones de campo al perso-

---

La autobiografía en segunda persona no es un "género", sino simplemente una figura que puede ser utilizada de muchas maneras, según se utilice el "tú" (examen de conciencia) o el "usted" (que imita el discurso social de la requisitoria o de la forma académica); según la extensión dada a la figura, y el tipo de relaciones que mantiene con las otras secciones del texto; según el "yo" que dice "tú" permanezca implícito o emerja textualmente manifestando un desdoblamiento o entablando un diálogo de varias voces, etc.

Jorge Semprún, con la *Autobiographie de Federico Sánchez* (Seuil, 1978), hizo una brillantísima demostración de las posibilidades de esta figura de enunciación en la autobiografía, multiplicando hasta la parodia las diferencias y los patinazos que impiden al "tú" hacerse tan masivo como un "yo" tradicional, y mantienen hasta el final la distancia y la tensión.

[5] Eventual oyente o lector que puede perfectamente ser ...yo.

naje o intrusiones del narrador, puestas en escena líricas o irónicas, etc.). Estas diferencias o estas tensiones están, sino realmente ocultas, al menos compensadas por el uso de la primera persona que propone un significante único cuyo grado de funcionamiento (enunciación/enunciado) y la referencia (en el enunciado) cambian continuamente. A poco que el narrador autobiográfico use de forma combinada otras figuras, como el presente de narración y el estilo indirecto libre, podrá crear juegos bastante enloquecedores de confrontación entre lo que ha sido y lo que es, bajo un "yo" aparentemente único[6].

Está claro que no nos dejamos realmente engañar por esta unidad, no más que con la "alteridad" en el caso de la narración autodiegética en tercera persona. Ocurre sin embargo que la primera persona es una figura en cierta manera "lexicalizada", ella tiene para sí el uso, funciona según una lógica de la evidencia autorreferencial que por lo general oculta al enunciador y al oyente su complejidad, su carácter figurado e indirecto. El uso inocente y confiado de la primera persona ("yo") es la regla, la reflexión crítica es un fenómeno secundario que se incorpora a este uso primero. Y esta reflexión crítica es ardua, por el hecho de que el "yo" siempre tiende a recomponer a nuestros ojos la ficticia unidad que impone como significante.

Así pues, la primera persona encubre siempre una tercera persona oculta, y, en ese sentido, toda autobiografía es por definición indirecta. Pero en las autobiografías "en tercera persona" que voy a presentar, este carácter indirecto es evidente, se muestra claramente: el procedimiento nos resulta artificial porque acaba con el efecto ilusorio de la primera persona, que consiste en hacer tomar lo indirecto por directo. Y también porque la explicitud de la tercera persona conlleva una ocultación del narrador verdadero, que aparece de forma implícita, o se encuentra sustituido por un narrador figurado, o incluso por un narrador ficticio.

Es como si, en la autobiografía, ninguna combinación del sistema de las personas en la enunciación pudiera "expresar

---

[6] Ver por ejemplo, en el capítulo sobre Vallès, el análisis de los efectos que Vallès obtiene de un "yo" aparentemente único.

totalmente" la persona de forma satisfactoria. O más bien, hablando con sinceridad, todas las combinaciones imaginables revelan más o menos claramente lo que es propio de la persona: la tensión entre la imposible unidad y la intolerable división, y el corte fundamental que hace del sujeto hablante un ser prófugo.

2. Figuras

De un código a otro

En el marco de una autobiografía por definición "autodiegética", el uso de la tercera persona induce un juego de figuras que no son fundamentalmente diferentes de las que acompañan al uso de la primera. Cuando, bajo la primera persona, hacemos como si diéramos la palabra al niño que éramos, a la vez que parezca que se asume el contenido de un análisis sarcástico hecho por el adulto (mezcla de la voz del niño y de la perspectiva del adulto), llevamos a cabo una figura de enunciación tan complicada y más maquiavélica que cuando nos disociamos del personaje que éramos (o que somos) haciendo como que el que hablara fuera otro. En realidad, no somos nunca ni realmente otro, ni realmente el mismo. Las figuras de la tercera persona suministran una serie de soluciones en las que precisamente el distanciamiento se pone de manifiesto, pero siempre para expresar una articulación (una tensión) entre la identidad y la diferencia.

Parece que se han obtenido estas figuras por *transformación* de enunciados "en primera persona". La mayoría de las veces las *reglas* de la transformación permanecen implícitas. Pero ocurre que el autor las hace explícitas en parte a través de una especie de contrato de lectura en segundo grado, incluido en el texto autobiográfico y precediendo a una parte en tercera persona. Así, en la *Autobiographie de jeunesse* de Daniel Guérin: después de contar toda su juventud "en primera persona", el autor añade un apéndice titulado "En busca de las claves sexológicas" donde resumirá su propio relato *como si* fuera un médico estudiando el caso. Este es el texto de este contrato adjunto incorporado al primero:

> Una vez terminado el relato autobiográfico —aunque la obsesión carnal no sea, y con mucho, el tema único— me gustaría hacer un "balance" de sus componentes sexuales. Voy a proceder como si fuera un práctico facultativo al cual se le hubiera encomendado enjuiciar la confesión de uno de sus pacientes y que trataría de analizarla con el fin de obtener las claves sexológicas. Así que ahora hablaremos del disidente sexual en tercera persona[7].

A continuación viene un resumen del libro en el que se habla del "paciente", de " nuestro joven", adoptando sistemáticamente el presente utilizado en el análisis de casos o en el resumen biográfico, pero sin cambiar en nada la información y la interpretación ya presentadas en el primer relato.

Cada transformación se inscribe así en el marco del *paso figurado de un género a otro*. Este paso se realiza tanto más fácilmente cuanto que el género de partida (la autobiografía) y los géneros de llegada (biografía, novela) tienen ya muchos rasgos en común, y cuanto que a lo largo de su historia se han desarrollado a través de incorporaciones y de intercambios recíprocos. La autobiografía, tal como se practica hoy en día, le debe mucho al modelo biográfico, y sin duda también a la novela, tanto en lo que se refiere a sus aspectos más tradicionales como a sus investigaciones más recientes. La mayoría de los juegos a los cuales se entregan los autobiógrafos contemporáneos son un tímido eco de las investigaciones de los novelistas modernos sobre la voz narrativa y la focalización. Timidez justificada: en la ficción, no se arriesga nada, se puede destrozar y volver a componer la identidad, todos los puntos de vista son válidos, se pueden utilizar todo tipo de medios. En cambio, la autobiografía se tiene que ceñir a los límites y las obligaciones de una situación real y no puede ni renunciar a la unidad de su yo, ni salir de sus límites. Lo único que puede hacer es fingir.

¿Qué tipo de efecto produce este paso figurado a una presentación biográfica o novelesca de uno mismo? Resultaría tentador, pero finalmente estéril, introducir aquí una hipótesis psi-

---

[7] Daniel Guérin, *Autobiographie de jeunesse*, Pierre Belfond, 1972, p. 233.

cológica que haría del uso de este procedimiento una "conducta" justificable de un diagnóstico único: las estrategias más variadas han podido producir esta "figura", y sería caer en una especie de mitología el sustantivar así "la tercera persona"[8]. Este procedimiento de distanciamiento es muy complejo: pone en juego la transformación de uno o de varios parámetros de la enunciación, y puede dar lugar a efectos muy variados. Así que hay que distinguir los distintos factores, y, para cada factor, examinar las soluciones posibles.

Los tres factores principales son: la referencia de la tercera persona; los cambios de voz, de perspectiva y de tiempo; finalmente la extensión misma del uso de la figura y su eventual articulación con el uso "normal" de la primera persona.

Referencia

Existen tres formas de precisar que la tercera persona se refiere al autor del texto:

a) Uso de una perífrasis que indique explícitamente que la tercera persona desempeñará las funciones de la primera: "el que escribe estas líneas" (fórmula ritual de los prefacios en tercera persona), "el que les habla" (figura empleada localmente en un discurso). Esta solución implica que la fórmula sea retomada periódicamente, para evitar las confusiones y referir, siempre que haga falta, el "él" en la enunciación (nombre del autor, presencia del orador). Es muy pesada y sólo es práctica en textos breves y muy codificados como el prefacio.

---

[8] Max Frisch dedicó varias páginas de su diario a examinar la función del "yo" y del "él" en la autobiografía (*Journal* 1966-1971, Gallimard, 1976, p. 299-302): le vemos dudar entre la tentación del diagnóstico simplificador y el análisis de las situaciones textuales complejas y variadas donde estos "yo" y estos "él" aparecen.

La serie de pronombres personales "yo, tú, él" supone una tentación permanente para el pensamiento "salvaje" (mitológico) que duerme en cada uno de nosotros: cuadro de clasificación o esquema de oposición que utilizaremos para significar ((dando la impresión de justificarlas) las clasificaciones y las oposiciones más variadas. Encontramos esta mitología de los pronombres personales en los textos poéticos, como es natural (ver Michel Leiris, *Aurora*, Gallimard, col. "L'imaginaire", 1977, p. 39-40) pero también en textos teóricos (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, col. "Points", p. 163-164) o en ensayos (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 170-171).

b) Uso de un "él" sin referencia explícita. Es entonces el contexto el que impone la identificación del personaje del que se habla con el autor, y el que da a entender que se trata de una enunciación en estilo indirecto. Así ocurre en los textos en los que hay una mezcla sistemática de la primera y de la tercera persona. Según los casos, la imitación puede recordar a la tradición de la novela psicológica o a la de la biografía, que de hecho son parecidas.

c) Uso del mismo nombre propio. Este procedimiento, a la vez que disipa cualquier ambigüedad, acentúa el carácter figurado de la enunciación (al menos en nuestra civilización, donde no es costumbre hablar de uno mismo nombrándose continuamente). Puede corresponder a intenciones y efectos muy variados: figura mayestática, uso serio (o humorístico) de la presentación biográfica, imitación de la novela psicológica, principio de constitución de un "doble". El nombre es susceptible de presentaciones que se refieren a códigos sociales y a géneros literarios diferentes: nombre sólo, nombre y apellido, apellido sólo, o precedido de "M.", pseudónimo literario en lugar del apellido, apellido precedido de un título, etc. También se puede designar con unas simples iniciales. O incluso utilizar un nombre ficticio, uno de esos apodos que uno se da a sí mismo en la intimidad, o un nombre que le convierte ya a uno en personaje de novela, como Gide que, en su diario, habla de sí mismo llamándose "Fabrice", o "X."[9]. Estamos entonces en la frontera de la ficción: pero se trata de una "ficción ficticia", si se puede decir, ya que es simplemente imitada en el interior de un texto que continúa haciéndose pasar por autobiográfico.

Transposiciones

Las transposiciones son difíciles de analizar: en primer lugar hay que restituir, contando con el efecto de lectura, un

[9] André Gide, *Journal 1889-1939*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 628-629 (diario de agosto de 1917) y p. 718-719. Ver también los tres fragmentos de autorretratos atribuidos esta vez a narradores ficticios, "Édouard" y "T." (p. 775-780).

texto virtual en primera persona para luego compararlo con el texto en tercera persona del cual proviene. Este intercambio no siempre es posible, en la medida en que el uso figurado de la presentación en tercera persona permite cambios de perspectiva, y la instauración de instancias intermedias (como ocurre con las "ficciones" que analizaré más adelante). Incluso cuando el texto es "reversible", los tipos de transformación son variados y sus efectos complejos.

El caso más sencillo es el de un texto virtual que se presenta como un autorretrato o un diario íntimo, escrito dentro del sistema del discurso. El autor informa al lector que tiene tal o cual visión sobre sí mismo, elabora descripciones de su comportamiento o de su carácter. El efecto del paso del "yo" al "él" dependerá de dos factores: el contenido de los enunciados en primera persona, y la conservación de los tiempos del discurso o el paso a los tiempos de la historia.

Se obtienen dos efectos de distanciamiento diferentes según el enunciado lleve o no consigo efectos de enunciación. Trasladar un "yo creo que", "recuerdo que", o bien otras expresiones a la tercera persona vuelve a transformar un efecto de enunciación en un simple enunciado referido, en una especie de relato de palabras en estilo indirecto libre asumido por un nuevo narrador que se ha interpuesto entre el primero y nosotros. La autobiografía constata su propio discurso en lugar de asumirlo directamente, establece cierta distancia, y, en realidad se desdobla en tanto que narrador. Da la impresión de que nos habla en cierta manera en plan "traducción simultánea". Aunque no añada una palabra, produce un efecto de ensordecimiento y de distancia (efecto cuyas funciones pueden ser muy variadas: protección, autoironía, solemnidad). Si el texto virtual no implica un efecto de enunciación claro (es decir, si el "yo" cubre sobre todo la función de un "él"), la transposición no produce el efecto de un desdoblamiento de enunciador, sino sencillamente de un cambio de posición de un enunciador que habla de sí mismo *como si* fuera otro. En un caso la enunciación se desdobla, en otro se distancia.

Estos efectos pueden estar combinados y se pasa fácilmente de la cita del discurso del interesado a la expresión de un discurso biográfico. De hecho hay entre ambos un amplio campo de

posibilidades, al ser a menudo el texto autobiográfico ya de por sí una traducción "en primera persona" de un texto biográfico convencional. De uno de los extremos de este campo de posibilidades, ya Barthes demostró claramente que, *para la focalización*, algunos elementos no eran trasladables de un relato en tercera persona a un relato en primera: del otro extremo, en sentido inverso, *para la enunciación*, algunos elementos sólo son trasladables si se produce un cambio de efecto total[10].

Sólo a través de minuciosas explicaciones de textos, donde se trataría como variables independientes la enunciación, la perspectiva y el sistema de los tiempos, se podría establecer la serie de traslados posibles. La autobiografía en tercera persona abre un amplio campo de investigación, ya que por definición (por *contrato*) impone al lector hacer, al menos implícitamente, una operación de traducción, al estar todos los procedimientos utilizados de forma figurada. Dicho de otra manera: ocurre que los textos de los cuales nos ocupamos se presentan por sí mismos como textos *bilingües*, yuxtaponiendo enunciados de contenido análogo escritos tanto en primera persona como en tercera persona, de manera que el lingüista ni siquiera tendría que reconstruir textos "virtuales" para hacer comparaciones. Es el caso de *Frêle Bruit* de Michel Leiris[11], y sobre todo de *Roland Barthes* por Roland Barthes[12].

Cogeré de este último tres ejemplos de transposición, el primero donde ensordece su propio discurso conservando tal cual un elemento autorreferencial de la enunciación ("aquí"), el segundo implicando una focalización interna de manera que hay que sentirlo como la transposición de un discurso personal, el tercero pudiendo aparecer como la expresión del discurso que otro podría mantener sobre él o sobre sus textos:

---

[10] Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, nº 8, 1966, p. 20; sobre la transposición inversa, ver por ejemplo Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 263-266.

[11] Michel Leiris, *op. cit.* Cuarto volumen de la serie autobiográfica *La règle du jeu*, *Frêle Bruit* incluye en su última parte una serie de fragmentos "en tercera persona" intercalados entre fragmentos autobiográficos clásicos (p. 287-288, 304, 307, 320-321, 380-381). Se podría comparar en particular dos fragmentos contiguos sobre el mismo tema, p. 304 y 305.

[12] *Roland Barthes* por Roland Barthes, Seuil, col. "Écrivains de toujours", 1975.

> Escribiendo tal texto, experimenta un sentimiento culpable de jerga, como si no pudiera abandonar un discurso loco por ser particular: y si, ¿durante toda su vida, en suma, *se hubiera confundido de lenguaje*? Siente este pánico con tanta fuerza aquí (en U.) que, al no salir por la noche, ve mucho la televisión: entonces continuamente se le presenta (muestra) un lenguaje corriente, del cual está separado (...).
>
> Recuerda más o menos el orden en que ha escrito estos fragmentos; pero, ¿de dónde provenía este orden? ¿A lo largo de qué clasificación y de qué serie? No lo recuerda (...)
>
> Se diría a menudo que ve el carácter social de una forma simplista: como un inmenso y perpetuo roce de lenguajes, discursos, ficciones, irrealidades, razones, sistemas, ciencias) y de deseos (impulsos, heridas, resentimientos, etc). ¿En qué se convierte entonces lo "real" dentro de esta filosofía[13]? (...)

En el caso de un desdoblamiento de enunciación, el narrador, que se interpone entre el narrador del texto virtual y nosotros, es una clara instancia formal (al igual que un traductor): no se manifiesta a través de un discurso diferente del discurso referido y textualmente reconocible. En cambio, desde el momento que hay lo que llamo distanciamiento del narrador, es decir, imitación de las formas del discurso de otro sobre sí, la instancia del narrador puede adoptar la forma de un rol, expresarse a través de un discurso seguido, en el que la divergencia de la enunciación corresponde a una diferencia de perspectiva. Esta diferencia puede no tener nada de ficticia y ser simplemente la propia que existe entre un narrador autobiógrafo de avanzada edad y la vida del personaje que ha sido, diferencia en la cual se basan la mayoría de las autobiografías en primera persona. Es un poco lo que ocurre en *The Education of Henry Adams* donde el narrador mantiene un rico discurso pedagógico y sarcástico para presentar y comentar la historia de su héroe (él mismo), sin utilizar la primera persona para asumir su discurso, y para nombrar su personaje.

---

[13] *Ibid*, p. 118, 151, 169.

Pero puede ocurrir que la instancia del narrador se presente bajo la forma de un discurso explícitamente personal oponiéndose al personaje contemporáneo excluido a la no persona: el lector tendrá entonces la impresión de estar frente a un inquietante desdoblamiento de personalidad, si es algo que se presenta de forma seria; si no, y es el caso más frecuente, de un juego delicado a realizar sin caer en el ridículo o sin acentuar lo que precisamente se intenta evitar, el narcisismo. Gide soluciona el problema pasando a la ficción cuando nos confía sus impresiones sobre su compañero de viaje Fabrice (él mismo):

> Aunque sea demasiado silencioso, me gusta viajar con Fabrice. Dice, y se lo creo, que se siente con cuarenta y ocho años infinitamente más joven que cuando tenía veinte. Goza de esa extraña facultad de partir de cero en cada etapa de su vida y permanecer fiel a sí mismo no pareciéndose nunca a nada que no sea él mismo. (...)
>
> Una de las particularidades del carácter de Fabrice más desconcertante para el vecino (es decir: el compañero, cualquiera que fuera, de la hora presente) era la de huir continuamente de sí mismo. ¿De sí mismo? No; me confundo: más bien huir de las circunstancias[14] (...)

Claude Roy, al principio del último volumen de su autobiografía, utiliza un procedimiento análogo, pero sin recurrir al nombre ficticio. La confrontación tiene lugar en el pasado:

> Pronto haría cuarenta años que Claude Roy vivía con Claude Roy.
>
> Poco a poco había llegado casi a entenderme con él. Se había llevado su tiempo. Ahora conocía sus manías, sus gustos, sus angustias, sus caprichos y antojos. Le había llegado a conocer perfectamente. No lo suficientemente bien, por suerte, como para aburrirme ya con él: tenía más capas que un peregrino. Los suficientes recursos todavía como para aún cogerme a menudo desprevenido (...)
>
> Lo que seguía interesándome de este *alter ego*, del cual ya no sabía muy bien, en la práctica, si llevaba mi

[14] André Gide, *Op. cit.*, p. 628-629.

nombre o si llevaba el suyo, era también aquella reserva de indignación que conservaba todavía a una edad en que los hombres por lo general se han hecho más fríos, resignados y "recogidos" (...).

Tenía que hacer otros reproches a Claude Roy. Menos graves. A menudo contradictorios. Por ejemplo, estaba resentido con él por haberse convertido por un lado en un irónico gato escaldado, siempre sopesando los pros y los contras de los demás, algo que le conduciría finalmente a la inactividad. Por otra parte, por seguir siendo sentimental, ingenuo en política hasta el punto de rozar la simpleza[15] (...)

Todos estos efectos están relacionados también con otra variable: el sistema temporal. Si el texto virtual está escrito en los tiempos del discurso, los podemos conservar (como hace Barthes en los tres fragmentos citados anteriormente), pero también los podemos cambiar por los tiempos de la historia. Una página de meditación íntima sobre el presente del narrador se transforma entonces en una página de novela psicológica clásica (o al menos, en el caso que estudio, *hace como que* se transforma). Jugamos a hablar de uno mismo como si fuera el héroe de una ficción, cambiando de "código". Así, Gide-Fabrice:

El alma de Michel ofrecía a Fabrice perspectivas maravillosas pero todavía entorpecidas, le parecía, por la bruma matinal. Para disiparla le hacían falta los rayos de un primer amor. Precisamente de esto, y no del propio amor, Fabrice sentía que podría estar celoso. Hubiera querido ser suficiente, intentaba convencerse de que hubiera podido ser suficiente; se afligía al pensar que no sería suficiente[16].

O Barthes:

No buscaba una relación exclusivista (posesión, celos, escenas); tampoco buscaba una relación generalizada, compartida; lo que quería, era en todo momento una relación privilegiada, marcada por una diferencia clara, convertida

15 Claude Roy, *Somme toute*, Gallimard, 1976, p. 9-12.
16 André Gide, *op. cit.*, p. 629.

en una especie de inflexión afectiva absolutamente singular, como la de una voz de tono incomparable; y paradójicamente, esta relación privilegiada, no veía ningún obstáculo para multiplicarla: sólo privilegios, en suma[17] (...)

Podemos, gracias a esta transposición, introducir diferencias de perspectiva entre el narrador supuesto y el personaje, del que se dirá entonces: "no se daba cuenta de que[18]...", lo cual es difícilmente traducible a la primera persona del presente, al menos literalmente.

Finalmente habría que ver el caso en que el texto virtual se encuentra ya en los tiempos históricos: el problema consiste entonces en saber si se trata de un puro relato, o si se mezcla un discurso con la historia: hemos visto más arriba ejemplos de los problemas que plantea el tratamiento diferente aplicado al "yo" narrador y al "yo" personaje.

Extensión

Estos efectos dependen de un último factor, la extensión del uso de estas figuras, es decir, la relación con el contexto. Hay tres situaciones posibles:

a) Uso sistemático de la tercera persona. Es el caso de los textos en que el autor ocupa simplemente el lugar de un narrador heterodiegético en géneros muy codificados como las memorias históricas, los prefacios o las reseñas biográficas[19]. Entonces sólo hay una figura gramatical relacionada con efectos convencionales poco susceptibles de variaciones personales:

---

[17] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 69-70.

[18] Michel Leiris, *op. cit.*, p. 380.

[19] A menudo se pide a los autores los elementos para componer su reseña biográfica. Pueden responder:

a) Bajo la forma de un texto escrito "en primera persona" que es una especie de esbozo autobiográfico clásico (ejemplo: la "autobiografía" que Mallarmé redactó por encargo de Verlaine);

b) Bajo la forma de un texto escrito "en tercera persona", donde asumen ellos mismos la perspectiva y el estilo de un biógrafo. El problema consiste entonces en saber si la reseña está publicada de forma anónima o si se da a entender que es la obra del interesado (ejemplo: la larga biografía que el propio Saint-John Perse compuso para la edición de sus *Obras* en la Bibliothèque de la Pléiade, 1972).

discreción y solemnidad del prefacio, objetividad del relato histórico o de la reseña biográfica. Pero dentro del marco de un género como la autobiografía, cuyas normas son diametralmente opuestas, el uso de la tercera persona produce por el contrario un efecto chocante: leemos el texto dentro de la perspectiva de la norma que transgrede. Por ello, el lector se tiene que acordar de la norma. Si todo el texto está escrito en tercera persona, sólo queda el título (o un prefacio) para imponer una lectura autobiográfica. Y si ese texto es largo, el lector puede olvidarlo. Ello explica que haya tan pocas autobiografías modernas escritas *completamente* en tercera persona. Sólo podemos citar la de Henry Adams (*The Education of Henry Adams, an Autobiography*) o el relato de Norman Mailer, *Les Armées de la nuit* (1968). No creo que haya dentro de la literatura francesa una tentativa equivalente[20]. La tercera persona está casi siempre utilizada de forma contrastable y local, en textos que utilizan también la primera persona. Este contraste asegura a la figura su eficacia. Puede tratarse bien de un empleo excepcional de la tercera persona, bien de una alternancia deliberada.

b) Empleo excepcional: se puede, en una frase, tratarse uno de "El" para distanciarse. Stendhal, al releer su diario, escribe al margen: "Este hombre está como una cabra[21]." En *Les mots*, Sartre repudia de esta manera su pasado: "Han atacado mucho en 1936 y en 1945, al personaje que llevaba mi nombre; ¿qué tengo yo que ver con eso? Las afrentas recibidas las cargó en su débito: ese imbécil ni siquiera sabía hacerse respetar[22]." Reacciones de humor. La tercera persona puede ser utilizada a corta

---

Algunos autores suelen escribir su reseña "en tercera persona" intercalando en una presentación tradicional efectos de estilo y opiniones claramente suyas. Esta mezcla, si está mal dosificada o mal controlada, produce efectos extraños (así, el ingenuo orgullo de André Suarès, en *Ignorées du destinataire*, Gallimard, 1955, p. 137-39). Si está bien dosificada, aparece como un juego humorístico que hace al autor cómplice: así en Stendhal, que escribía para su propio placer reseñas biográficas, o incluso necrológicas, sobre sí mismo (cf. *Obras*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 1487-1490, 1490-1492 y 1495-1500), o en Alain ("Autobiografía", *La Table Ronde*, mayo de 1955, p. 77-82).

20 No obstante podemos pensar en *Mes fils* (1874) de Victor Hugo.

21 Stendhal, *Oeuvres intimes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 1045 (nota de 1819 en el margen de su diario de 1811).

22 Jean Paul Sartre, *Les mots* (1964), Gallimard, col. "Folio", 1972, p. 201.

distancia (algunas páginas) por razones de pudor o por rápidos juegos de espejos. Como ocurre con Claude Roy al distanciar un episodio de su vida amorosa[23]. O con Gide al intentar, en algunas páginas del diario, presentarse a sí mismo de forma sesgada como si utilizara un espejo de tres caras. Pero cuando desea extenderse, Gide, tras un principio en tercera persona, *matiza* y vuelve a la primera. Como ocurre en este pasaje, que introduce un detallado examen de conciencia espiritual:

> Espiritualista hasta extremos insospechados, nunca se acercó a rezar, llorar, o meditar sobre la tumba de sus padres. Ya que ello viene de lejos, esa indiferencia ante la materia que hace que ella no retenga sus miradas. Es como si no creyera en ello. Digo "él", pero ese "él" es yo. Ello no tiene ninguna explicación: es algo sencillo, espontáneo. No puedo encontrar mejor ejemplo que éste: cuando en Cuverville, asistí al lúgubre parto de mi cuñada[24] (...).

Episódicos, estos usos no cambian en nada la estructura del texto o de la obra. No ocurre lo mismo con algunos usos, apenas más extendidos, pero que corresponden en esta ocasión a un procedimiento de composición.

c) Uso alterno de la tercera y de la primera persona: un sistema de oscilación y de indecisión que permite eludir lo que cada una de las dos presentaciones tiene inevitablemente de artifical o de parcial. Si "yo" y "él" se encubren recíprocamente, ¿lo mejor no será descubrirlos uno a través de otro alternando sistemáticamente su uso? Precisamente este proyecto lo encontraremos implícito en algunos textos de los cuales he sacado mis ejemplos: corresponde visiblemente a las preocupaciones contemporáneas y, a veces, a una reflexión sobre teorías modernas de la personalidad. Pero es algo más fácil de concebir que de realizar. Claude Roy y Michel Leiris utilizan este procedimiento de forma relativamente discreta, uno para iniciar y concluir su relato, el otro para equilibrar la última parte. Las dos únicas

---

[23] Claude Roy, *Nous*, Gallimard, 1972, p. 33-39.

[24] Gide, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 334-335 (15 de mayo de 1949).

obras de la literatura francesa que han llevado a cabo de forma sorprendente y sistemática esta alternancia son *Le Traîte* (1958) de André Gorz y *Roland Barthes* (1975) por Roland Barthes, uno apoyándose en Sartre, el otro en Lacan. En ambos casos, el texto ya no soporta una lectura clásica y relajante, ya que continuamente se ve roto por giros brutales (en el caso de Gorz), o por un continuo intercambio debido a la composición fragmentaria (en el caso de Barthes). Estas rupturas y variaciones, que de hecho están teorizadas dentro de cada uno de los dos textos, están relacionadas con la expresión imposible de la identidad, y con las bruscas variaciones, angustiadas en Gorz, eufóricas en Barthes, de la lucidez.

Elasticidad

Estos juegos tienen naturalemente sus límites, inscritos en las condiciones de su funcionamiento. Desplegar con ostentación la multiplicidad de instancias escondidas normalmente por el pronombre "yo" sólo es posible si la identidad sigue siendo postulada en última instancia por el contrato de lectura. Cuanta más distancia establezca el autobiógrafo, más necesitará que a otro nivel aquello con relación a lo cual (en el interior del cual) hay distancia sea establecido. No podría escapar del problema de la identidad, sino sólo desplazarlo, y presentarlo como un problema.

Este planteamiento, cuando se apoya en procedimientos contrarios a las convenciones del género, será inevitablemente visto por el lector como un artificio agradable o como un juego patético, como una apariencia; le revela que precisamente la autobiografía no puede hacer *en serio* lo que juega a hacer. El desdoblamiento sólo puede ser figurado (al igual que la unidad sólo puede ser mítica). El lector atribuirá todos los juegos de enunciación a un enunciador único, al sugerir todos los juegos de focalización que la autobiografía se ve como a otro en una comedia interior representada a puerta cerrada, aunque la escena mime la intrusión de una mirada proveniente de la sala. Nosotros estamos realmente en la sala,

y asistimos a los juegos de ventrílocuo, a las evoluciones ante un espejo de tres caras, de alguien, de otro que permanece encerrado en su identidad, aunque ponga en juego toda su elasticidad...

El autorretrato de Barthes podría ser un buen ejemplo para el estudio de estos problemas. Barthes buscó la elasticidad máxima, por temor a quedarse encerrado en su "imaginario". Él mismo escribe un libro de crítica sobre sí mismo, en una colección de carácter ambiguo: la intención es que el crítico reconstruya "Untel por él mismo", procediendo a un montaje de textos[25]; pero este autorretrato se encuentra en situación de dependencia con relación al discurso del crítico. ¿Qué ocurrirá si el autor "mismo" se mete en este papel de crítico? Es lo que intentó Barthes: vuelve a leer sus propias obras con la voluntad de hacer correcciones, se observa, se vuelve a escribir, trata de huir de la pesadez del yo a través de variaciones continuas de los pronombres personales (alterna "yo", "usted", "él", "R.B."), teoriza y critica esta práctica conforme la va llevando a cabo[26]. Se distancia no sólo como personaje sino como narrador ("todo esto tiene que ser considerado como dicho por un personaje de novela"), se mete en la función del lector, y acaba por escribir

---

[25] La colección "Écrivains de toujours" presentó al principio unos volúmenes titulados "*Untel par lui-même*, imágenes y textos presentados por X". Luego, la presentación cambió: X fue más claramente presentado como el autor de un libro, cuyo título era *Untel par lui-même*. En una tercera etapa, "por él mismo" se abandonó. Cuando Barthes se puso en lugar de X para introducir un Barthes en la colección (en la que ya había escrito un Michelet), el título se convirtió en: *Roland Barthes* por Roland Barthes, con un juego tipográfico tal que el nombre parece que está enmarcado por él mismo y que ya no se puede saber si "por Roland Barthes" es una indicación del autor o si forma parte del título.

Se trata pues de una vuelta a la situación autobiográfica dentro del marco de una colección "biográfica" que pretendía al principio reconstruir el autorretrato del autor. No hay que confundir esta situación con la mucho más extendida y más sencilla de las colecciones que de entrada piden a los autores que hablen de sí mismos y de sus obras..Como la colección "Les auteurs juges de leurs oeuvres" (de Wesmael-Charlier), en donde André Maurois publicó en 1959 *Portrait d'un ami qui s'appelait moi* (autorretrato del cual sólo el título está distanciado). O la colección "Les sentiers de la création" (en Skira).

[26] Sobre el juego de los pronombres personales , Barthes dio explicaciones en su obra *Roland Barthes*, p. 170-171 y en una entrevista en *Magazine littéraire*, nº 97, febrero de 1975, p. 32. Sobre los problemas teóricos que plantea el autorretrato, ver en particular, en *Roland Barthes*, "La coïncidence" (p. 60-61), "Le second degré et les autres" (p. 70-71), "L'imaginaire" (p. 109-110), "Le livre du Moi" (p. 123-124), "La récession" (p. 155-156).

una reseña de su propio libro en un periódico que se prestó al juego[27]. A fin de cuentas (e incluso aunque lo tenga previsto y lo diga por adelantado), ocurre que este deseo de huida de su "imaginario" acaba sencillamente por convertirse para nosotros en la característica esencial de su imaginario.

La elasticidad del yo tiene sus límites. Si el juego dejara de ser un juego, la coherencia del yo se rompería, las condiciones de la comunicación y de la escritura desaparecerían. ¿Realmente uno puede hablar de sí mismo como si fuera otro, asomarse a la ventana para verse pasar por la calle? Hallaré estos mismos problemas cuando presente procedimientos más sofisticados, que ya estaban latentes en algunas de las situaciones que he analizado. Gide hacía como que observaba a "Fabrice": podría perfectamente haber inventado un "Fabrice" que observara a Gide. Proponer el relato de un narrador ficticio sobre sí mismo puede que corresponda bien a un narcisismo impresionante que hace ostentación humorísticamente de su identidad, bien a la angustia de un paranoico que trata de reconstruirla.

3. Ficciones ficticias

Puntos de vista

No se podría escribir una autobiografía sin elaborar y comunicar un punto de vista sobre sí mismo. Este punto de vista podrá implicar *diferencias* entre la perspectiva del narrador y la del personaje; ser complejo o ambiguo; integrar, para recuperarla o modificarla, la imagen que se cree que los demás tienen de uno. Pero, por muy complicado o retorcido que sea, llevará en última instancia la marca del autor. No podría realmente salir de sí mismo; es decir representar, en igualdad con el suyo, un punto de vista diferente del suyo. La articulación de dos puntos de vista realmente diferentes sobre un mismo individuo sólo se podría construir fuera de un proyecto autobiográfico:

---

27 *La Quinzaine littéraire*, nº 205, 1-15 de marzo de 1975.

— Bien, para el autor, dentro del marco de un proyecto novelesco, pero entonces es a costa de la realidad (la omnisciencia y la "no focalización" sólo son posibles en la ficción);

— Bien en la realidad, pero entonces es a costa de la situación autobiográfica: el tipo elemental de estos "diálogos" de puntos de vista, es la correspondencia entre dos personas leída por un tercero, la confrontación de textos autobiográficos escritos por personas diferentes, o la recopilación por un etnógrafo de los relatos de vida de varias personas que pertenecen a una misma familia o a un mismo medio[28]. Precisamente a partir de este tipo de situación los biógrafos pueden adoptar la actitud de narradores omniscientes.

¿Es posible ir en contra de lo que parece ser una fatalidad inherente a la posición del autobiógrafo? Podemos pensar en dos tipos de tentativas para abolir este límite. Pero sólo se tratarán de aproximaciones o de simulacros.

Aproximaciones, por el lado de la realidad: podemos pensar en hacernos cargo desde el principio y organizar uno mismo esta confrontación de testimonios que, por lo general, se establece a destiempo y a pesar de los interesados. Sería concebir un "proyecto autobiográfico común". Pero sólo el hecho de que dos personas intenten llevar a cabo semejante empresa supone puntos de vista parecidos, una complicidad fundamental y una especie de "narcisismo colectivo": los textos que produzcan reflejarán, de hecho, una diferenciación interna de un mismo punto de vista. A fin de cuentas, hay muy pocos ejemplos, y siempre en situaciones de simbiosis fraternal, conyugal o amistosa. Los hermanos Goncourt escriben juntos su diario: dicen "nosotros" y se comportan como si fueran una sola persona. Un matrimonio puede recapitular su vida intercambiando una serie de cartas (pero lo hacen a través de la pantalla de una ficción[29]). Dos viejos amigos pueden llevar paralelamente su dia-

---

[28] Ver sobre el tema, en "L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas", "Individu et série", p. 307-312.

[29] Arlette y Robert Bréchon, *Les noces d'Or*, Albin Michel, 1974. Anne y Nicolas, los héroes de esta novela epistolar, son marido y mujer, como los autores del libro. Todo hace pensar que el libro es claramente autobiográfico, pero, hablando con propiedad, no es una autobiografía.

rio: pero el proyecto sólo será "común" para uno de los dos: es lo que ocurre con André Gide y la "Petite Dame". A espaldas de Gide, ella se puso a anotar todo lo que observaba de él en un diario, paralelo al de él, que escribió de 1918 a 1951. Ella llevó a cabo un sistema de "rodeo" muy propio de Gide, el mismo que Gide utilizó al hacer el retrato de su compañero de viaje Fabrice, la mirada de un *alter ego* crítico, pero cómplice[30]. La existencia de puntos de vista realmente antagonistas excluye *a priori* la posibilidad de un proyecto común de autobiografías *cruzadas*.

Simulacros, por el lado de la ficción: ya que si intentamos meter el punto de vista de otro en la autobiografía de uno, sólo podrá ser de forma imaginaria, reconstruyendo al otro como a un personaje de novela; esos juegos o esos fantasmas mostrarán, al lector, la idea de que la autobiografía se hace partiendo de la idea que otro puede hacerse de uno mismo.

Terminaré este estudio presentando algunas de estas "ficciones ficticias". No se trata en este caso de verdaderas ficciones, es decir, de novelas autobiográficas regidas en su conjunto por un pacto novelesco. El sistema general sigue siendo el de la autobiografía; sólo al nivel de una de las instancias del relato (el personaje del narrador) se incorpora una especie de juego: el autobiógrafo intenta imaginarse lo que pasaría si fuera *otro* el que contara su historia o trazara su retrato. No trata de representar, imitando el discurso que se mantiene sobre otro, las diferencias de su perspectiva interna, sino de recuperar el discurso que los demás son susceptibles de mantener sobre él, para imponerles, a fin de cuentas, la imagen de él que le parece verdadera.

Los textos construidos siguiendo este sistema son raros, y bastante diferentes entre sí: lo único que tienen en común, es que el uso de esta figura concierne siempre al conjunto de la obra y determina toda su composición. Se presentan dos tipos: uno adopta la forma del relato testimonial, otro la del diálogo.

---

[30] Maria Van Rysselberghe, llamada "la Petite Dame", escribió durante más de treinta años lo que ella llamaba *Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*. Estas notas fueron publicadas con el título de *Les cahiers de la Petite Dame* (Gallimard, Cahiers André Gide, nº 4,5,6 y 7, 1973-1977).

Testigo ficticio

El mejor ejemplo del primer tipo es la *Autobiographie d'Alice Toklas* de Gertrude Stein[31]. El juego consiste en imaginar cómo uno de vuestros familiares podría contar vuestra vida: cogemos la pluma en su lugar, y escribimos su testimonio. Naturalmente, no se trata en este caso de un engaño, al lector se le han advertido las reglas del juego: de entrada Gertrude Stein se hace pasar por la autora de la autobiografía de su secretaria; y precisamente porque el autor conserva presente este dato del contrato puede disfrutar del cuidado y del virtuosismo del ejercicio. Si lo llegara a olvidar, las últimas frases del libro se lo recordarían: Alice Toklas confiesa que, como no tiene tiempo de escribir su autobiografía, Gertrude Stein le propuso escribirla en su lugar. "Es lo que ella ha hecho y aquí está", concluye la narradora. Es cierto que la indicación inicial es ambigua, mucho más cuanto que Alice Toklas no era un personaje imaginario, sino la muy real compañera de G. Stein. Esta fluctuación forma parte del atractivo propio de este tipo de procedimiento.

El juego es doble: a la vez novelesco y autobiográfico. Desde un punto de vista novelesco, se trata de construir el personaje del testigo, de inventarle una perspectiva, de forjarle un estilo, para que tenga una coherencia suficiente para sostener el conjunto de la narración; uno se entretiene creando sobre sí la frescura de "otra" perspectiva. En realidad, este juego le puede parecer al lector bastante condescendiente: ese "otro" es vuestro subordinado, sólo se define con relación a vosotros, y vosotros le atribuís una perspectiva cándida y admirativa sobre vosotros. La construcción de la instancia ficticia del "testigo" sólo es finalmente la coartada de la presentación de sí mismo: ese rodeo a través del testigo justifica las "restricciones de campo" (uno no

---

[31] La *Autobiographie d'Alice Toklas* (1933) es una especie de caso ejemplar. Combina las dos paradojas simétricas: a la vez "autobiografía en tercera persona", en lo que se refiere a Gertrude Stein, y "biografía en primera persona" en lo que se refiere a Alice Toklas. El caso es mucho más ejemplar cuanto que podemos actualmente comparar este texto con los textos "virtuales" que combina: más tarde, Gertrude Stein continuó su relato bajo la forma de una autobiografía clásica en primera persona, *Everybody's Autobiography* (1938), y Alice Toklas terminó escribiendo de verdad sus propios recuerdos, *What is remembered by Alice Toklas* (1963).

está obligado a hablar de lo que se le escapa a la mirada de otro, uno puede modelar su figura social dejando en la sombra todo el dominio íntimo) y suministra un medio humorístico de cantar vuestras propias alabanzas sin que se os pueda acusar de orgullo. A fin de cuentas, lejos de corresponder a un desdoblamiento interior o a una inquietud social, este tipo de juego es un medio astuto para realizar una forma de auto-hagiografía que neutralice o paralice la crítica. El lector tiene que ser seducido por la doble lectura que se le propone de la enunciación del "testigo" como instancia ficticia y como creación autobiográfica.

Este es al menos el juego practicado por G. Stein. Es difícil generalizar con un solo ejemplo. Es evidente que este tipo de estrategia puede realizarse en otros contextos: el impresionante montaje de Barthes cubre sin duda mejor esta función de protección. Es evidente también que la ficción del "testigo" podría ser utilizada dentro de una perspectiva más crítica, pero que siempre consideraríamos una afectación.

¿Podemos, según Gertrude Stein, emplear de nuevo este procedimiento sin caer en el plagio? Es precisamente lo que ha intentado hacer recientemente Jean-Jacques Gautier en *Cher Untel*[32]. Aline Moussart, secretaria del escritor "Untel", lleva su diario; va trazando poco a poco el retrato del escritor a la vez que va contando su propia historia, y la historia de sus relaciones con él. Al terminar su diario, se le ocurre proponer a Untel "publicar el presente manuscrito con su nombre y hacer pasar este diario por una ficción". La tentativa de Gautier difiere de la de Gertrude Stein en dos puntos esenciales. En primer lugar, Aline mantiene una relación conflictiva con el escritor, ello le lleva a trazar de él un retrato más detallado; y en tanto que personaje de novela tiene más vivencia que Alice Toklas, aunque tenga menos estilo. Sobre todo, el conjunto del juego no se presenta como una autobiografía, sino como una novela. Es cierto que el aire novelesco se mantiene: Untel no es Gautier, pero ha publicado exactamente los mismos libros... Procedimiento clásico de la ficción autobiográfica, donde se sugiere una identidad a la vez que se deja planear la sombra de una duda.

---

[32] Jean-Jacques Gautier, *Cher Untel*, Plon, 1974.

Diálogo ficticio

El segundo tipo es muy diferente: ya no se trata de construir un punto de vista sobre sí mismo, sino de *destruirlo*. El texto se presenta como una respuesta a un discurso que ya se ha mantenido, y que hay que recuperar para disolverlo. Se va a imitar para responderle. Por ello, en el marco de un texto autobiográfico presentado como tal, se reconstruye de forma ficticia un *proceso*, uno se instala y se hace dialogar los papeles de la acusación y de la defensa; está claro que sale con ventaja la autobiografía que hace triunfar poco a poco su verdadera imagen.

Es precisamente lo que hizo Rousseau en los diálogos titulados *Rousseau juge de Jean-Jacques*[33]. El relato autobiográfico de las *Confessions* fue compuesto para responder a las acusaciones lanzadas contra él: pero Rousseau tiene la impresión de seguir siendo desconocido y perseguido por una conspiración imperceptible. Esos enemigos secretos guardan silencio, trabajan en la sombra. Obsesionado por esta acusación muda e indirecta, Rousseau intenta hablar de nuevo de ella, sacarla a la luz para poder finalmente refutarla y deshacerse de ella. En el prólogo "Du sujet et de la forme de cet écrit", explica su estrategia: nos propone un diálogo entre dos personajes ficticios, uno, llamado "Rousseau", que admira los libros de Jean-Jacques Rousseau, no conoce al hombre, pero le cuesta trabajo creer todas las cosas malas que dice de él el segundo personaje, llamado "le Français", que, por el contrario, no ha leído los libros del autor. Su diálogo pone en evidencia el malentendido, los fundamentos inconsistentes de este proceso. Para saber a qué atenerse, "Rousseau" va a visitar a Jean-Jacques mientras que "le Français" lee las obras del autor. Esta doble confrontación restablece la verdad sobre el carácter de Jean-Jacques y permite comprender de qué conspiración es víctima.

El autor, en el prólogo, nos explica las razones de la elección de esta forma:

---

[33] Jean-Jacques Rousseau, *Obras completas*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I. 1959, p. 657-992. Ver la introducción que Michel Foucault escribió para la edición de los *Dialogues* en la "Bibliothèque de Cluny", A. Colin, 1962.

> Al considerar la forma del diálogo la más apropiada para discutir los pros y los contras, la he elegido por esta razón. Me he tomado la libertad de retomar en estas conversaciones mi apellido que el público ha juzgado quitarme, y me he designado como tercero a su ejemplo por el de pila al cual le gustó reducirme[34].

Este es uno de los más antiguos procedimientos de la literatura polémica: el diálogo ficticio atribuido a personajes reales, o atribuido a personajes ficticios, pero refiriéndose a personas reales. Una de las dos partes concernientes se apropia indebidamente del derecho de reconstruir el discurso de la otra para integrarlo en una puesta en escena de la cual tiene el control total. Desde Platón, este juego ha sido muy practicado. Lo encontramos bajo distintas formas en *Les Provinciales*, *La Critique de l'École des femmes*, o *Les Interviews imaginaires* de Gide. Dentro del registro autobiográfico, es un poco lo que hizo el español Torres Villarroel en su *Correo del otro mundo* (1725), donde combina el procedimiento del "sueño" y el del diálogo para ajustar cuentas con sus enemigos y construir bajo diferentes miradas una halagadora imagen de sí mismo[35].

Pero lo que intentó Rousseau es más complicado. El recurso a este procedimiento del diálogo es para él una solución desesperada, y el juego es perfectamente serio, tan serio que los lectores se pueden sentir desanimados por la ausencia total de humor, la insistencia, las repeticiones, y el aspecto paranoico de esta presentación. Esta seriedad convierte a los *Dialogues* en ejemplares desde el punto de vista que me interesa: Rousseau intentó realmente lo imposible, explotó todo lo que pudo aquello que otros hacen sin creer demasiado en ello. Por un lado meterse dentro de los demás para comprender cómo le ven a uno, por otro ponerse fuera de sí mismo para verse como si fuera otro. En ambos casos, el juego está, a fin de cuentas, amañado. Pero sólo a fin de cuentas, y no de entrada; a pesar de Rousseau, y no intencionadamente. Raros son los autobiógrafos que han realizado este

---

[34] *Oeuvres complètes*, t. I, p. 663.

[35] Sobre los juegos autobiográficos de Torres Villarroel, ver el estudic de Guy Mercadier, *Torres Villarroel, masques et miroirs*, Atelier de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1976.

juego en ambos sentidos (ponerse en el lugar de otro, ponerse fuera de sí mismo) con semejante "elasticidad", intentando establecer una distancia total para ser a la vez los demás y otro. Merece la pena seguir a Rousseau en esta doble "locura":

— Por un lado, quiere reconstruir el punto de vista real de los demás sobre él. Ya no se trata, como en la literatura polémica, de divertirse caricaturizando al adversario para acabar con él: Rousseau intenta construir otro lo más parecido posible, otro en el cual él mismo pueda creer, que no sea una simple marioneta. Pero la manera en que ha construido ese otro revela precisamente que le resulta imposible imaginarlo. Estaríamos equivocados si juzgáramos severamente a Rousseau: así pues, sus adversarios sólo pueden o ser malos o estar engañados. El otro se dividirá entonces en dos instancias: una, irrecuperable —el grupo de los "Señores" que organizan la conspiración y mienten con conocimiento de causa para despistar al público. Con ellos no hay diálogo posible. La otra, recuperable, un Francés que ha sido engañado por ellos pero que en el fondo es un hombre honrado, y que una mayéutica apropiada le llevará a la verdad, es decir al punto de vista que Jean-Jacques tiene sobre sí mismo. Trampa patética: ese Francés es un falso "otro" construido a medida. Para ocultárselo, Rousseau le atribuye todas las opiniones de los verdaderos otros, y se las arregla para que ofrezca durante trescientas páginas una fuerte resistencia a la evidencia, a la cual irá cediendo progresivamente[36].

— Por otro lado, ya que hace el esfuerzo de ponerse "en el lugar de los demás", Rousseau tendría derecho a exigir lo recíproco. Pero, adoptando una actitud de imparcialidad, no quiere imponer su punto de vista sobre sí mismo (de hecho es lo que hizo en las *Confessions*). Dará una lección de objetividad. En vez de proponer su evidencia interior, muestra lo que haría para conocer a Jean-Jacques si fuera otro. Es el papel ficticio de ese "Rousseau", que decide ir a visitar a Jean-Jacques para tantearle y hacerse una opinión. El pasaje más sorprendente de los *Dialo-*

---

36 En "Le peigne cassé" (*Poétique*, nº 25, 1976) intenté demostrar de qué manera los juegos de voces y focalización eran utilizados en las *Confessions* para crear una "trampa" patética análoga en su función al sistema de los personajes ficticios en los *Dialogues*.

gues es el largo relato de esta visita[37], en el que "Rousseau" observa la conducta de Jean-Jacques a la vez que escucha sus declaraciones, y va construyendo poco a poco un relato "objetivo" que naturalmente el lector sólo puede leer como un autorretrato, aunque se exprese a través de la voz ficticia de un testigo homodiegético. La confusión alcanza su punto culminante cuando "Rousseau" se pone a citar un discurso que le hubiera mantenido Jean-Jacques[38]: ese discurso directo (que fracasó en las *Confessions*) se nos presenta como al revés, al fondo de una especie de embudo, citado por un "Rousseau" ficticio, él mismo marioneta pedagógica de ... Jean-Jacques Rousseau. Oímos una voz ahogada que lanza una llamada patética a la respuesta de un otro —un otro que sería un *verdadero* otro...

* * * * *

Se volvió a leer.

¿Tenía sentido estudiar un fenómeno tan poco común? Apenas había podido reunir algunos ejemplos sacados de una docena de libros —mientras que cada año, cientos de autobiografías sencillamente escritas "en primera persona" inundan el mercado. Este corpus sólo hubiera sido mínimo si hubiera querido hacer creer en la existencia de un género, la "autobiografía en tercera persona". Ahora bien, su propósito era inverso. Para él, el análisis de estos casos límite era simplemente un detalle en el que ahondar para acabar de una vez por todas con la coherencia, en parte imaginaria, que se presta a los "géneros". Al disociar los diferentes factores, uno se daba cuenta de que el efecto producido provenía de su combinación y de su jerarquía dentro de las espectativas del género.

Y se podía, a partir de este tipo de desenmarañamiento, distinguir y formular más claramente problemas teóricos que el funcionamiento "normal" de los géneros tiende a confundir u ocultar. Problemas múltiples, divergentes, que abren nuevos caminos a la investigación.

---

37 *Oeuvres complètes*, t. I, p. 776-875.
38 *Ibid.*, p. 837-842.

En lo que se refiere a las "personas", soñaba con continuar el trabajo iniciado por Valéry en sus *Cahiers*[39]. Le parecía que Valéry había tenido el arte de situarse de entrada en el centro del problema, en el lugar donde se articulan el sujeto lingüístico y el sujeto psicológico, abriendo el camino en el que después se habían comprometido Lacan, Benveniste y muchos otros. Sólo faltaba sacar las consecuencias para el relato autobiográfico, tanto para la enunciación como para la comunicación. Y quizás en particular para una poética de la recepción (¿en qué se convierten "yo", "tú", etc., para mí que escucho o leo?). Cuestión que estaba relacionada, de pasada, con la del contrato.

En efecto, a lo largo de su estudio había analizado la articulación de los elementos del contrato autobiográfico, pero una pregunta seguía pendiente: ¿qué diferencia existe entre las figuras y "ficciones ficticias" utilizadas dentro de un texto autobiográfico, y el sistema de la novela autobiográfica? ¿Existe entre uno y otro transición continua? ¿No podría retomar la cuestión comparando dos textos igualmente impresionantes, el *Roland Barthes* por Roland Barthes, por el lado autobiográfico, y, por el lado "novelesco", *La Mise a Mort* (1965) de Aragon, donde los juegos de desdoblamiento y de espejos desbordan el universo de la ficción e invaden el contrato de lectura mismo?

A fin de cuentas, la línea divisoria entre ficción y autobiografía le resultaba cada vez más confusa. Aunque los análisis necesariamente siempre muestran diferencias, la realidad demuestra lo contrario. Sobre todo actualmente, cuando tantos textos de ficción eran de entrada presentados a los lectores dentro del marco de un espacio autobiográfico, y cuando los autobiógrafos más conscientes ya sólo podían practicar el género bajo la forma de la parodia y del juego. Pero podía ocurrir que se le preguntara, como si su función fuera la de decidir, ante tal texto ambiguo: "Y esto, ¿acaso entra esto en su definición?" *Su* definición, que era la del diccionario y la de todo el mundo, había hecho que se le tomara por Aristóteles, —a no ser que

---

[39] Paul Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. I, sección "Langage", p. 379-476. El pasaje citado de manifiesto de este estudio se encuentra en la p. 440.

fuera por Palice. Había sido, y seguía siendo para él, el punto de partida de una investigación multiforme y abierta, que buscara, sin demasiada simplificación, la claridad y el rigor. Y no un ridículo punto de llegada.

Encrucijada de problemas. Dudó, decidió examinar otro margen, mínimo también, el que separa biografía y autobiografía.

Se sentó de nuevo a escribir.

3. EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO (bis)
por
Philippe Lejeune
(De "Moi aussi". Paris: Seuil, 1986)

Leer de nuevo los clásicos resulta siempre interesante. Cuando estaba redactando este estudio, hojeé *Les Caractères* de La Bruyère y dí, en el capítulo de las "obras del espíritu" (II, 60), con una descripción en la que no me había fijado hasta ahora, y me dió que pensar:

> *Autopacto* es un verdadero sabio: sabe reconocer sus errores haciendo con valentía la crítica de sus errores. Se confunde, y luego se corrige. Se confunde también al corregirse, y se vuelve a corregir. Y a pesar del hecho de que este ejercicio implica humildad se permite mirar desde arriba a todos aquellos que no han tenido la suerte de confundirse. Triunfa sobre ellos por su exigencia y lucidez. Es la oveja descarriada del Evangelio. De entrada ha demostrado con brío que todas las inglesas son pelirrojas. Su talento ha dado un tono rojizo a Inglaterra, ha permitido ver a este país desde una perspectiva diferente. Luego ha contribuido al avance de la ciencia descubriendo allí distintos y múltiples colores. Ha aprovechado la ocasión para hacer un estudio de método magistral sobre las bases de su primer error. Al fin y al cabo, las inglesas son como todo el mundo, pero él se ha convertido en un sabio a la vez original y escrupuloso.

Es francamente interesante, y toda una advertencia ahora que voy a empezar a leer de nuevo el "Pacto autobiográfico[1]". Pero La Bruyère se apoya, para crear su personaje, en una concepción de la verdad (en el ámbito de la "evidencia" y del "buen sentido") que, por ser cómoda, no por ello resulta menos estéril. ¿Quién sabe si el trayecto de ida y vuelta de Autopacto no ha producido algo? ¿Realmente ha vuelto al punto de partida? ¿Lo real no es múltiple y contradictorio? Está claro que no me voy a quedar parado. Un estudio como "El pacto autobiográfico" tiene un valor de hipótesis y de instrumento de trabajo: es normal que lo valore o lo remodele a la luz del trabajo que me ha permitido hacer, y de las críticas que ha suscitado[2]. Las críticas me han servido de mucho, me han ayudado a ver las imperfecciones y los límites de mis análisis, y a situarlos en el campo cada vez más productivo de los estudios sobre la autobiografía. Desde 1973, he retomado varias veces este problema. En 1975, en el capítulo final del *Pacto autobiográfico*, hice una reflexión sobre las diferentes trampas, normativas y teóricas, en las que había caído. Luego, en *Je est un autre* (*Yo es otro*), en 1980, amplié en varios sentidos la reflexión sobre la identidad (caso de la autobiografía en tercera persona, y caso del autor múltiple, que había dejado de lado en 1973).

Abordaré en esta nueva lectura fundamentalmente ciertos problemas de método, con respecto a algunos puntos delicados: la definición, el vocabulario, la identidad, el contrato, el "estilo" y la ideología autobiográfica.

Definición

Puede sorprender la contradicción que presenta el principio del "Pacto": anuncio primero un procedimiento empírico e

---

[1] "El pacto autobiográfico" fue escrito en 1972 y publicado en *Poétique*, nº 14, en 1973. Se volvió a publicar, casi sin modificaciones, en 1975 al principio del libro que lleva el mismo título, *Le pacte autobiographique*, Seuil, col. "Poétique".

[2] Al final de este capítulo están las referencias de tres estudios norteamericanos paralelos al "Pacto", y también las de algunas discusiones críticas que ponen en tela de juicio distintos aspectos de mi estudio.

inductivo (en tanto que lector históricamente situado, voy a observar un campo determinado), pero inmediatamente suelto una "definición" de apariencia dogmática, de un carácter teórico bastante dudoso:

DEFINICIÓN: *Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.*

Destacada del resto del texto, en cursiva, esta definición se parece, en su formulación, a una nota lexicográfica, y parece adoptar la autoridad del diccionario. Pero, ¿de dónde sale? En su primera parte vuelve a formular lo que efectivamente dicen la mayoría de los diccionarios ("Vida de un individuo contada por sí mismo"), pero añadiendo florituras ("en prosa", "una persona real") y un largo apéndice que, de hecho, corresponde a elecciones personales. De manera que parece que impongo como resultado del consenso de los sujetos parlantes el uso que elijo personalmente hacer de la palabra. De hecho, ¿se trata de una definición de *palabra* (como lo sugiero en algunas ocasiones) o de una definición de *cosa* (en cuyo caso construiría una especie de modelo teórico idealizado de un género literario)? Parece ser que más bien de cosa: y la definición mezcla peligrosamente la hipótesis teórica y la aserción normativa...

Este examen crítico sobre la definición me ha sido inspirado menos por las objeciones que se me hayan podido hacer que por las dificultades en que a veces me han metido las aprobaciones. En mi opinión, la definición era un punto de partida para hacer una deconstrucción analítica de los factores que entran en la percepción del género. Pero, aislada de su contexto, citada como una "autoridad", podía parecer sectaria y dogmática, cama de Procrusto ridícula, fórmula falsamente mágica que bloqueaba la reflexión en lugar de estimularla. Ya no me sentía identificado con lo que había dicho, pero no lo podía negar: estaba claro que había escrito aquello —que de hecho estaba en consonancia con otros aspectos normativos de mi texto (por ejemplo lo que digo de la identidad). Mi punto de partida se convertía en punto de llegada. Era un nuevo Larousse o un nuevo La Palice.

Pero no me arrepiento de nada. Al fin y al cabo, si nos apoyamos en esta definición, ello quiere decir que corresponde a una necesidad. Lejos de reprochar a mis lectores el haberme seguido, lo cual sería un gesto muy ingrato, tomaré su aprobación como signo de pertinencia. Cuando oigo a François Nourissier referirse a los análisis del "pacto" para distinguir sus libros estrictamente autobiográficos (sólo ha escrito tres) de sus novelas (con las cuales a menudo se mezclan), pienso que la definición es útil. Ya que en absoluto le impide a continuación situar sus novelas en lo que he llamado un "espacio autobiográfico", como autobiografías imaginarias o "prospectivas[3]".

En primer lugar, la definición me ha resultado útil a mí, para salir de una situación imposible, resolviendo el nudo gordiano. Cualquier persona que pronuncia un discurso sobre la "autobiografía" (o sobre cualquier otro género) está obligada a afrontar el problema de la definición, aunque sólo sea en la práctica, eligiendo aquello de lo cual habla. Al igual que la periodicidad, la definición genérica parece plantear una especie de problema irresoluble, de círculo vicioso: imposible estudiar el objeto antes de haberlo delimitado, imposible delimitarlo antes de haberlo estudiado. Unos resuelven el problema delimitando arbitrariamente un corpus de cien autobiografías (May), otros haciendo una definición (Lejeune): la ilusión consiste en creer que estos dos métodos se oponen, y en creer que son "métodos". Poca importancia tiene el lado por el que se entre en el círculo vicioso: se gira alrededor del mismo tema.

Por su forma de trabajar, el investigador finaliza la construcción de un objeto que en realidad sólo era uno de los objetos posibles a construir. Su problema es menos trazar unos límites que identificar un centro: también es necesario que tenga presente que a partir de la elección de un nuevo centro los límites se desplazarían. "Pone a punto" su percepción del campo literario acomodándolo alrededor de tal o cual elemento organizador. Con los riesgos que ello conlleva: oponer claramente cosas bastante parecidas (como la autobiografía literaria y ciertas novelas

---

[3] En el programa "*Boîte aux lettres*" de Jérôme Garcin, dedicado a la autobiografía (FR3, 29 de mayo de 1983). Los tres libros regidos por un pacto autobiográfico son *Un petit bourgeois* (1963), *Lettre à mon chien* (1975) y *Le musée de l'homme* (1979).

autobiográficas), y unir cosas relativamente diferentes (como hago al considerar igualmente como autobiografías *Les mots* de Sartre y *Soixante-Deux Années de ma vie, récits intimes et commerciaux* (1891) de Romain Lhopiteau, comerciante parisino). No reprocharé al "Pacto autobiográfico" el haber realizado tal elección, que es necesaria, sino el no haberla vuelto a situar más claramente dentro del campo actual de las publicaciones. Tendría que haber partido de un análisis, más bien rápido, de la producción contemporánea tal como está reflejada y *clasificada* por la prensa literaria (desde *Lire* hasta *La Quinzaine littéraire* pasando por *Le Monde des livres*), ejercicio sano que hubiera dado peso a mi inicial declaración "relativista". De hecho, cuando se imparte una clase sobre la autobiografía, la experiencia demuestra que es mejor empezar por el análisis de un corpus en vez de proponer inmediatamente una definición[4].

Una vez elegida su "dominante", el crítico se enfrenta a un nuevo dilema. Si intenta ser claro y preciso, será falso; si es verdadero, resulta impreciso, los escrúpulos y los matices enredan las líneas generales de organización de lo real. Para aunar exactitud e inteligibilidad, he intentado llevar a cabo un estudio analítico que tenga en cuenta la jerarquía (variable) de los distintos factores y la multiplicidad de las combinaciones posibles. Cuando, posteriormente, me dí cuenta de una serie de errores u omisiones, me pareció que me había confundido no por exceso de formalismo analítico, sino al contrario por haberme parado a medio camino en esta vía.

Lo que me paró, es una cierta tendencia al "nominalismo" y, en general, una actitud dogmática con respecto al problema de la identidad. Esto se ve muy claro cuando llego a la autobiografía anónima. En lugar de proceder a un análisis más amplio de los distintos casos posibles (y de las diferentes reacciones posibles de los lectores), me bloqueo —y, al darme perfecta cuenta de que me equivoco, salgo del aprieto enfadándome con mis lectores: "Ciertamente declarando imposible una autobiografía anónima, lo único que hago es enunciar un corolario de mi definición, y no "probarla". Cada cual es libre de declarar la cosa

---

[4] Ver sobre este tema, "Par où commencer?", p. 224-245.

como posible, pero entonces habrá que partir de otra definición". Es decir: declino toda responsabilidad, me lavo las manos.

Vocabulario

Desde el principio, reconozco la "imprecisión del vocabulario utilizado" en las reflexiones sobre el tema de la autobiografía. Si la imprecisión es un defecto en una discusión científica, por el contrario es una condición indispensable para el buen funcionamiento del vocabulario genérico. Precisamente por su elasticidad, plasticidad y polisemia los términos literarios (al igual que los demás) dan lugar al diálogo y aseguran la continuidad de la lengua. Veamos dos ejemplos.

La actual moda de la expresión "relato de vida" está relacionada no sólo con la aparición en las ciencias humanas de un nuevo objeto (las vidas grabadas en un magnetófono), sino con la ambigüedad de la expresión que permite poner en relación el objeto nuevo con objetos antiguos (biografías, autobiografías) o con otras producciones aparecidas en campos vecinos (libros-entrevistas, relatos "recopilados por"). Según la persona que la utilice, la expresión se tomará en un sentido amplio o limitado. Y la gran cantidad de "asociaciones" que se puedan efectuar da lugar a ciertos equívocos...

En cuanto a la palabra "biografía", actualmente designa, según la persona que la use: 1)la historia de un hombre (en general célebre) escrita por otro (es el sentido antiguo, y el más corriente); 2) la historia de un hombre (en general desconocido) contada oralmente por él mismo a otra persona que ha suscitado este relato para estudiarlo (es el "método biográfico utilizado en ciencias sociales); 3) la historia de un hombre contada por él mismo a otra u otras personas que le ayudan con su escucha a orientarse en la vida (es la "biografía formativa"). Ciertamente existe una relación, pero también cierta distancia, entre una biografía novelada de Watteau, la entrevista grabada en un magnetófono de un viejo herrero y el trabajo biográfico —que puede no dejar ninguna huella— de una persona o de un grupo en proceso de autoformación.

También, antes de establecer en qué sentido tenía intención de utilizar la palabra "autobiografía", debería haber tenido la prudencia de situarla dentro del abanico de sentidos corrientemente admitidos. Con toda brevedad voy a llenar esta laguna.

La palabra "autobiografía" vino de Inglaterra a principios del siglo XIX, y se utilizó en dos sentidos parecidos, pero en cualquier caso diferentes. El primer sentido (que he elegido) es el que propone en 1866 Larousse: "Vida de un individuo escrita por él mismo". Larousse opone la autobiografía, que es una especie de confesión, a las Memorias, que cuentan hechos que pueden ser ajenos al narrador. Pero, en un sentido más amplio, "autobiografía" puede designar también cualquier texto donde el autor *parece* expresar su vida o sus sentimientos, cualquiera que sea la forma del texto, y el contrato propuesto por el autor. Menos conocido que Larousse, Vapereau aclaró muy bien este sentido en su *Dictionnaire universel des littératures* (1876):

> AUTOBIOGRAFÍA(...), obra literaria, novela, poema, tratado filosófico, etc., cuyo autor tuvo la intención, secreta o confesada, de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos.

¿Quién decidirá cual es la intención del autor, si es secreta? Está claro que el lector. Este segundo sentido de la palabra refleja, a la vez que un nuevo tipo de escritura, la necesidad de una nueva *forma de leer*. Vapereau comenta a continuación su definición en unos términos que harán temblar a todo adepto al sentido estricto:

> La autobiografía abre un amplio camino a la fantasía, y el que la escribe en absoluto está obligado a ser exacto en los hechos, como en las Memorias, o para ser totalmente sincero, como en las confesiones.

Señala en este caso que se trata de un género moderno. El primer ejemplo que da es Rousseau—está claro que por *La Nouvelle Héloïse*— y los más recientes son *Les nuits* de Musset y algunas novelas de la Sra. Sand. Vapereau incluye también *Les pensées* de Pascal y *Le discours de la méthode*.

Estos dos sentidos, amplio y limitado, siguen siendo en la actualidad los dos polos del uso de la palabra. El éxito de la palabra "autobiografía" está sin duda unido a la tensión entre estos dos polos, a la ambigüedad o a la indecisión que permite, al nuevo espacio de lectura y de interpretación que hace posible, a las nuevas estrategias de escritura que puede designar. Y ello más aún cuando el *adjetivo* "autobiográfico", que ciertamente se emplea tanto como el sustantivo, tiene tendencia a adoptar más bien el segundo sentido que el primero: poema, novela, historia —autobiográficos...

Es totalmente legítimo elegir para el sustantivo el primer sentido, tal como he hecho para la claridad de mi trabajo. Pero subestimé los malentendidos que provocaría al exponerme a contrariar la competencia lingüística de los demás: "¿Cómo, según Lejeune, tal obra no sería una autobiografía? ¡Absurdo!..."

Pero también me expuse a oir: "¿Cómo, según Lejeune, *La règle du jeu* sería una autobiografía? ¡Absurdo, según su propia definición[5]!" En efecto, elegí la palabra autobiografía para designar ampliamente cualquier texto regido por un pacto autobiográfico, donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo, pero también una realización particular de ese discurso, aquella en la que encuentra la respuesta a la cuestión de "¿quién soy?" a través de un *relato* que dice "cómo he llegado a serlo". ¿*La règle du jeu* no sería más bien un autorretrato que una autobiografía, al prevalecer sobre la narración la organización temática y analógica? Michel Beaujour tiene razón al pensar que mi pasión por la obra de Leiris me llevó a incluirlo en el corpus de las autobiografías, y que utilizo en mis descripciones críticas un vocabulario más claro que en mis ensayos teóricos. Pero la mayoría de los textos autobiográficos (regidos por un pacto autobiográfico) conllevan, en proporciones y grados diferentes, una parte de autobiografía (relato) y una parte de autorretrato (organización temática). Y en *La règle du jeu* la articulación es inextricable.

---

[5] Es la objeción que me hace Michel Beaujour en "Autobiographie et autoportrait". *Poétique*, nº 32, noviembre de 1977.

Última insuficiencia con respecto al vocabulario: ya no se trata de mi propia terminología, sino del análisis de la que utilizan autores, editores y críticos para designar y clasificar los textos. A lo largo del "Pacto", he hecho como si la etiqueta de "novela" (tanto en los subtítulos genéricos como en el discurso crítico) fuera sinónimo de "ficción", por oposición a "no-ficción", "referencia real". Ahora bien, "novela" tiene también otras funciones: designa la literatura, la escritura literaria, por oposición a la sencillez del documento, al grado cero del testimonio. Las dos direcciones de significación a menudo están relacionadas, pero no siempre. La palabra "novela" no es pues más unívoca que la palabra "autobiografía". A ello hay que añadir, en los dos casos, juicios de valor: peyorativo (novela = invención pura y simple; autobiografía = simplemente lo vivido sin transformar) o laudatorio (novela = placer de un relato bien escrito y bien desarrollado; autobiografía = autenticidad y profundidad de lo vivido). Todo esto es lo que produce tantas ambigüedades.

La identidad

El indiscutible carácter normativo del "Pacto" se debe fundamentalmente a la presentación tajante del problema de la identidad. Convencido de que la localización de la identidad y de sus marcas era de una importancia capital dentro del campo que investigaba (y sigo estando convencido de ello), traté de establecer dentro de la organización del eje una clara oposición entre "todo o nada", cuando en realidad existen muchas posiciones intermedias: "Una identidad es o no es. No hay una graduación posible, y cualquier duda da lugar a una conclusión negativa". O, más adelante: "La propia autobiografía no incluye graduaciones: es todo o nada". Al volver a leer el texto, me llama la atención la contradicción que se da entre esta posición inicial, absoluta y arbitraria, y la serie de análisis que vienen a continuación, y que establecen, por el contrario, a partir del cuadro de la pág. 67 y más adelante gracias a la noción de "espacio autobiográfico", la existencia de ambigüedades y de graduacio-

nes. Si, en 1980, elegí el título de *Je est un autre* para recopilar los estudios escritos después del *Pacto*, fue precisamente para volver a introducir el "juego" que está inevitablemente relacionado con la identidad.

¿Por qué adopté en un principio una actitud tan jansenista? Sin duda porque, aunque no lo reconociera, siempre tuve la idea de que el centro del campo autobiográfico era la *confesión*: hice una valoración de la totalidad imponiendo las reglas de funcionamiento de una de sus partes: para que las confesiones tengan valor hay que firmarlas; no se ajusta en absoluto a la verdad... Pero tal elección sólo es criticable si se niega la existencia de graduaciones posibles: desde el momento en que se acepta, el punto de referencia de la confesión permite valorar otras estrategias de escritura y de lectura. No hay que confundir el eje magnético que rige la brújula con la multiplicidad de direcciones que permite señalar. Y hay que admitir que en la realidad hay otros ejes de organización al margen del eje magnético...

El contrato

El término de "pacto" autobiográfico me sedujo: evoca imágenes mitológicas, como esos "pactos con el diablo" donde uno moja la pluma en su propia sangre para vender su alma..."Contrato" es más prosaico: da la sensación de que uno está en un notario. El uso analógico de estos dos términos no deja de tener su peligro. Si se trata únicamente de indicar que se adoptan unos compromisos, que nos referimos a sistemas convencionales, bien está. Pero el término "contrato" sugiere que se trata de reglas explícitas, fijas y reconocidas de común acuerdo por los autores y los lectores: en el notario, las dos partes firman el contrato, a la vez. Esto no ocurre en literatura. Valéry decía que todo juicio que estableciera una relación tripartita entre el productor, la obra y el consumidor era ilusoria, al no existir nunca estas tres instancias a la vez en una misma experiencia. Sin duda la autobiografía (sea o no literaria) intenta precisamente crear esta "ilusión", y funciona en principio como un acto de comunicación: en los textos que he ele-

gido, el contrato no es simplemente una de las condiciones de lectura del texto, se explicita en la parte inicial del texto leído. En *L'autobiographie en France* (1971), reuní una antología de este micro-género literario que es el preámbulo de una autobiografía. Estableciendo un pacto con la persona de la cual habla, el autobiógrafo incita al lector real a entrar en el juego y da la impresión de un acuerdo firmado por ambas partes. Pero está claro que el lector real puede adoptar formas de lectura diferentes de la que se le ha sugerido, y que sobre todo muchos textos publicados no incluyen ningún contrato explícito. Ahora bien, no hay, en este campo, "pliegos de condiciones" homologados, ni "convenios colectivos" imperativos entre los sindicatos de productores y las asociaciones de consumidores. Ello da lugar a muchas *confusiones*. Seducido por los prólogos de las autobiografías, imaginé bajo la forma de un contrato único un doble proceso: el compromiso y el sistema de presentación elegido por el autor, y el modo de lectura elegido por el lector. Ello es algo que en absoluto excluye la necesidad de describir, tal como empecé a hacer, los sistemas de signos y de convenciones a los cuales se refieren autores y lectores, pero resulta necesaria una descripción más detallada, que tenga en cuenta los tres puntos siguientes:

1. Lo que yo llamo autobiografía puede pertenecer a dos sistemas diferentes: un sistema referencial "real" (en el que el compromiso autobiográfico, aunque pase por el libro y la escritura, tiene valor de acto), y un sistema literario en el que la escritura ya no aspira a la transparencia pero puede perfectamente imitar, movilizar las creencias del primer sistema. Muchas ambigüedades y confusiones tienen su origen en esta falsedad, lo veremos en el capítulo siguiente.

2. Por parte del autor, puede haber una diferencia entre la intención inicial y la que finalmente le prestará el lector, bien porque el autor desconoce los efectos inducidos por el modo de presentación que ha elegido, bien porque entre él y el lector existen otras instancias: muchos elementos que condicionan la lectura (subtítulo, clasificación genérica, publicidad, ruego de inserción) pueden haber sido elegidos por el editor y luego interpretados por los medios de comunicación.

3. Finalmente, hay que admitir que pueden coexistir lecturas diferentes del mismo texto, interpretaciones diferentes del mismo "contrato" propuesto. El público no es homogéneo. Los diferentes editores, las diversas colecciones se dirigen a públicos que no son sensibles a los mismos signos, y no establecen un juicio siguiendo los mismos criterios. En "El pacto", intenté considerarme como representativo del "lector medio", y por ello erigí mis reacciones de lectura en norma. Era resolver sin mucho esfuerzo la cuestión que ahora me planteo: ¿cómo observar lecturas reales?

La casilla en blanco

También he decidido retomar con nuevas bases el problema que había intentado plantear construyendo un cuadro de dos coordenadas (*El pacto*, p. 67). Este cuadro muestra el resultado de la combinación del pacto con el uso de los nombres propios (relación entre el nombre del autor y el nombre del personaje principal):

Nombre del personaje → / **Pacto ↓**	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Novelesco	1a *NOVELA*	2a *NOVELA*	
= 0	1b *NOVELA*	2b *Indeterminado*	3a *AUTOBIOGRAFÍA*
Autobiográfico		2c *AUTOBIOGRAFÍA*	3b *AUTOBIOGRAFÍA*

En cada casilla marqué el efecto producido. Hay dos casillas "en blanco", que corresponden a casos "excluidos por definición"... Está claro que el que estaba en blanco era yo. En primer lugar porque salta a la vista que el cuadro está mal hecho. Para cada eje propongo una alternativa (novelesca/autobiográfica, para el pacto; diferente/igual, para el nombre), pienso en la posibilidad

de *ni uno ni otro*, ¡pero olvido la de *a la vez uno y otro*! Acepto la indeterminación, pero rechazo la ambigüedad... Sin embargo se trata de una práctica corriente. El nombre del personaje puede ser a la vez igual al nombre del autor y diferente: iniciales iguales, nombres diferentes (Jules Vallès/Jacques Vingtras); nombres iguales, apellidos diferentes (aunque sólo sea una letra: Lucien Bodard/Lucien Bonnard), etc. Un libro puede ser presentado como una novela, en el subtítulo, y como autobiografía, en el ruego de inserción. Así que salen dieciséis casillas, no nueve. Pero no tiene demasiada importancia el hecho de que el cuadro esté incompleto: la ventaja de un cuadro es que simplifica, que dramatiza un problema. Sirve para darnos una idea. Si fuera más complicado, sería más exacto, pero tan confuso que ya no serviría para nada.

Este cuadro ha tenido la suerte de inspirar a un novelista (por otra parte también universitario), en cuyas manos cayó, Serge Doubrovsky. Se propuso llenar una de las dos casillas vacías, combinando el pacto novelesco y el uso de su propio nombre. Su novela, *Fils* (1977), se presenta como una "autoficción", que a su vez me dio ideas. Porque es un libro excelente, pero también porque me di cuenta... de que lo había leído mal. Había creído lo que quizás no hubiera debido creer. Por ello, retomé el problema tomando como punto de referencia el ejemplo maquiavélico de Doubrovsky, y de otro caso, igual de confuso, pero más simple, el de la "novela" de Jacques Lanzmann, *Le têtard* (1976). Así llegaría a examinar un fenómeno más general: en estos diez últimos años, del "mentir verdad" a la "autoficción", la novela autobiográfica literaria se ha acercado a la autobiografía hasta el punto de hacer más confusa que nunca la frontera entre los dos campos[6]. Esta indecisión es un estímulo para la reflexión teórica: ¿en qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como "ficticio" o ambiguo? ¿Cómo se articulan, en estos textos, el uso referencial del lenguaje, para el cual las categorías de la verdad (opuesta a la mentira) y de la realidad

[6] Ver Jacques Lecarme, "Indécidables et autofictions", en Bruno Vercier y Jacques Lecarme, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1982, p.150-155; y el estudio que Albert Stone dedicó a este fenómeno en la literatura norteamericana, "Factual fictions", *Autobiographical Occasions and Original Acts*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1982, cap. VIII, p. 265-324.

(opuesta a la ficción) siguen siendo pertinentes, y la práctica de la escritura literaria, para las cuales se difuminan? En el capítulo siguiente trataré de aclarar estos problemas. Intentaré actuar no como un legislador que zanja los problemas, sino como un especialista en jurisprudencia, que va aclarando, tomándose el tiempo necesario, casos complicados. La documentación incluye elementos en los que se manifiestan, fuera del libro, las intenciones del autor (entrevistas, correspondencia, etc.) y en los que se expresan interpretaciones de lectura distintas de la mía (informe de prensa de *Le têtard*). Mi estudio acaba con una elaboración, provisional, de una breve pragmática del "nombre real". Veremos que plantea de nuevo la cuestión fundamental: ¿qué diferencia existe entre la lectura de un texto de ficción y la de una autobiografía? Hay que seguir estudiando el tema... Quien me sigue desde hace tiempo, tendrá ocasión de verlo cuando hablo del "estilo" y la "poesía".

El "estilo"

Todo mi análisis había partido de una evidencia: "¿Cómo distinguir la autobiografía de la novela autobiográfica? Hay que reconocer que si nos quedamos en el plano del análisis interno del texto, no hay *ninguna diferencia*" (*L'autobiographie en France*, p. 24, citado en *El pacto*, pág. 64). También me he concentrado en los elementos que, en la parte externa del texto, establecían la diferencia: el nombre propio y el contrato. Me encontré con el mismo problema después al reflexionar sobre los signos por los cuales en un museo se identifica un cuadro como autorretrato[7]. Por ello, dejé de lado en el análisis (aunque estén presentes en mi definición) otros elementos que, sin ser suficientes, eran al menos necesarios para que un texto sea percibido como autobiografía. Aparentemente he sobrevalorado el contrato, y subestimado los tres aspectos siguientes: el contenido mismo del texto (un relato biográfico, recapitulando una vida), las técnicas narrativas (en particular las distintas voces y puntos de vista) y el estilo.

Unas pocas palabras sobre estos dos últimos puntos. El lector no percibe de la misma manera un texto que empieza centrándose

[7] Ver sobre el tema, "Regarder un autoportrait", p. 73-86.

en la experiencia de un personaje (por ejemplo: "El cielo se había alejado por lo menos diez metros. Seguía sentada, sin nada encima. El choque debió romper las piedras, mi mano derecha titubeaba sobre los escombros") y un texto en el que aparece desde un principio la voz del narrador ("Nací a finales del siglo XIX; era el más pequeño de ocho hermanos. Vivíamos en la periferia, en Saint-Maur-des-Fossés[8]..."). El uso de la primera técnica es muy frecuente en las novelas o en el reportaje, el uso de la segunda, en la autobiografía. Está claro que sólo se tratan de generalizaciones: los usos cambian, y el relato autobiográfico, en el sentido estricto de la palabra, tiende a asimilar progresivamente las técnicas que están presentes en el campo de la ficción. El lector se encuentra con este tipo de señal mucho antes de poderse hacer una idea de la relación existente entre el nombre del personaje y el del autor, por ejemplo.

Esto es igualmente cierto en lo que se refiere al estilo. Llamo aquí "estilo", a falta de un término mejor, a todo aquello que enturbia la transparencia del lenguaje escrito, lo aleja del "grado cero" y de la "verosimilitud", y muestra un trabajo de elaboración —se trate de una parodia, de juegos sobre los significantes o de versificación. Al especificar que la autobiografía era "en prosa", precisamente era este fenómeno el que trataba, quizás torpemente, designar. Ya que, ¿quién dira donde acaba la prosa? Y, ¿quién dirá donde acaba, para cada época y para cada tipo de lectores, la transparencia y la verosimilitud, y donde empieza la ficción?: Sólo quería dejar de lado lo que puede impedir la creencia referencial, bien creando situaciones de duda, bien introduciendo directamente al lector en lo imaginario. El asunto sigue siendo muy discutible: la paradoja de la autobiografía literaria, su doble juego fundamental, consiste en pretender ser a la vez un discurso verídico y una obra de arte. Precisamente por haber reflexionado sobre esta imposibilidad y por haber tratado de realizar este equilibrio Michel Leiris es tan ejemplar. También, en vez de proponer una definición que, tajantemente, excluye la poesía, tendría que haber designado como centro del sistema actual esta tensión entre la transparencia referencial y la preocupación estética, y mostrar,

[8] Respectivamente principio del *Astragale* (1965) de Albertine Sarrazin y de *Mes écoles* (1977) de Édouard Bled.

tal como lo hizo D. Mansell, que existía una graduación continua de textos que van desde la sencillez del *curriculum vitae*, hasta la poesía pura. A ambos extremos del espectro, el contrato autobiográfico, por razones inversas, parece perder su credibilidad.

Recreación poética

En cuanto a los versos propiamente dichos, mi actitud estaba dictada por una constatación muy sencilla: así como existen miles de autobiografías "en prosa", se pueden contar con los dedos de la mano las autobiografías en verso, si se entiende por "autobiografía" un relato que cuenta una vida: Wordsworth, siempre citado por el *Prélude* (cuyo subtítulo es "An Autobiographical Poem"), Hugo con *Les Contemplations*, Aragon con *Le roman inachevé*...Después, es cierto que encontré otros, sencillos o sofisticados, pero no superarán los diez. A título de intermedio poético, he aquí algunos fragmentos de vidas en verso. Primero la de un maestro del siglo XIX, que cuenta toda su vida en alejandrinos. Empieza así:

> Pronto hará treinta años que enseño a la juventud. Desde el primer día, ni un momento de debilidad, ni un día de descanso en este duro oficio. Pero el viaje es largo, estrecho el camino. Por el que tendré que caminar todavía más de diez años, antes que del descanso perciba la aurora.

Ya en su carrera avanzada, consigue aprobar la licenciatura y convertirse en profesor de instituto:

> La facultad me dijo: "Está bien, y la licencia de una labor meritoria será la recompensa. Adelante, ha hecho un cálculo excelente, y de un buen profesor tiene usted talento." Y la gran noticia una noche se me anuncia: paso triunfante de la escuela al instituto. Amigos, así es como labré mi porvenir. De crisálida una noche, me convertí en mariposa[9].

---

[9] F. Vasseur, *Le poème du travail, Souvenirs d'un instituteur*, Paris, Librería du Petit Journal, 1873, p. 1 y 93-94.

¿Cómo no preferir esto a la prosa torpe que encontramos en tantas autobiografías en prosa autodidactas? Por ejemplo esto:

> Nací muy pequeño, más pequeño de lo normal, y mi nacimiento fue un drama, no hay duda de ello.
>
> Aquel año, 6 de junio, de 1904, alrededor de mi madre, gran dama de una belleza desbordante, se encontraban reunidos: papá, dos hermanastras y mi hermano Fernand y, por parte de mamá, la preciosa Clotilde y mi hermano Marcel; también la abuelita y la incansable Marie, la criada de toda la vida; Gustave, todavía demasiado joven, estaba durmiendo en otra habitación.
>
> Creo que vivíamos en la avenida Lumière nº 25, avenida amplia y despejada, en pleno centro del casco histórico, bordeada de grandes árboles, si no recuerdo mal, unos frondosos plátanos[10].

Pero esto sólo es insulso o torpe si se imaginan que es prosa. Está escrito, se habrán dado cuenta, en un ritmo (hablado) de hexasílabos. Le siguen cien páginas de relato de infancia, escritas con ese mismo ritmo, atractivo y lleno de giros. Esta cándida proeza hace pensar menos en la *Odyssée* de Victor Bérard que en Raymond Roussel o en el otro Raymond, Queneau. El cual en *Chêne et Chien*, "novela en verso" (1973), no disimuló su métrica irónica:

> Nací en Le Havre un veintiuno de febrero de mil novecientos tres.
>
> Mi madre era mercera y mi padre mercero: estaban locos de alegría.
>
> Inexplicablemente conocí la injusticia y fui llevado una mañana a la casa de una mujer ávida y bestia, una nodriza, que me tendió su seno.
>
> De aquel odre de leche me cuesta creer que saqué provecho apretando con mi labio una especie de pera, órgano femenino.

---

10 Robert Baratte, *Au creux de mon enfance*, La Pensée universelle, 1981, p. 19-20.

Y sobre todo pienso en la desgarradora autobiografía de Georges Perros, *Une vie ordinaire*, "novela poema" (1967), totalmente escrita en octosílabos[11]. "Eliminar" textos de este tipo por una "definición" sería una actitud bastante ridícula. Pero la definición permite situar estos casos marginales en su diferencia, tanto con relación a la poesía (uso de un "yo" claramente autobiográfico en vez del nombre propio del autor, en lugar del "yo" lírico tradicional) como con relación a la autobiografía. Al fin y al cabo, el estilo de *Les mots* de Sartre es considerado por algunos lectores igual de "artificial" que la versificación paródica de Queneau...

La ideología autobiográfica

Pero llego a lo esencial. Al hacer hincapié en el contrato, no sólo he dejado de lado algunos elementos de la percepción genérica, sino que sobre todo he podido correr el riesgo de pasar por un ingenuo. En efecto, he abordado estos problemas de contrato (compromiso de decir "la verdad", uso de los nombres propios, uso del "yo", etc.) desde un punto de vista fundamentalmente lingüístico y formal. Mi punto de referencia teórico ha sido Benveniste —al igual que Elizabeth Bruss, en su estudio paralelo al "Pacto", se ha apoyado en Searle. Los dos somos lingüistas, hemos hecho una especie de estudio de "pragmática" literaria. Es evidente que los problemas planteados por el contrato pueden ser analizados partiendo de otras disciplinas y siguiendo otros métodos: la psicología y el psicoanálisis, pero también la sociología y el estudio de la ideología. Ahora bien, todas estas disciplinas adoptarán con respecto a los presupuestos del pacto autobiográfico una actitud crítica, que por otra parte se acerca a veces a la sospecha popular: ¡qué ilusión la de creer que pode-

[11] De hecho, Raymond Queneau y Georges Perros escribieron también relatos en prosa de su infancia. Para Queneau, se trata de una nota biográfica centrada en la histo-ria de su familia, parece ser que escrita después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, posterior a *Chêne et Chien* (ver *Raymond Queneau plus intime*, exposición en la Biblioteca Nacional, Gallimard, 1978, p. 14). Para Perros se trata de una verdadera versión inicial, en prosa, de lo que se convirtió en *Une vie ordinaire* (*Notes d'enfance*. Quimper, Ed. Calligrammes, 1979). Estas dos parejas de textos constituyen una especie de "piedras de Roseta" que podrían permitir reflexionar sobre el efecto producido por la versificación.

mos decir la verdad, y la de creer que tenemos una existencia individual y autónoma!... ¡Cómo podemos pensar que en la autobiografía es lo vivido lo que produce el texto, cuando es el texto el que produce la vida!...Mi propósito, en "El pacto", no era entrar en este debate, sino simplemente aclarar y describir las posiciones y las creencias necesarias para el funcionamiento de este sistema. Por ello, algunos lectores, como Ryan o Benrekassa, para quienes la deconstrucción crítica es esencial, han podido pensar que confundía los efectos con las causas[12].

¿Acaso la casuística formal que practico no concede una virtud eficiente a lo que sólo es un fenómeno de superficie? ¿Al fijar las condiciones formales de los efectos, no olvido las otras condiciones? ¿Dónde se habla, en "El pacto", del inconsciente, de la lucha de clases, de la historia? Yo mismo estoy confundido, y participo de la ideología del género que pretendo analizar. Mi formalismo, exactamente como el que le reprochaba a Todorov, es una estrategia idealista...

¿Qué se puede responder a esto? ¿Que mi propósito, en "El pacto", era limitado, y que luego, en *Je est un autre* (1980), fue cuando realmente me planteé estas cuestiones? No me creerán. Será mejor pasar a las confesiones: sí, estoy confundido. Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune...); creo que cuando digo "yo" soy yo quien habla:

[12] Sin duda es inevitable que la crítica genérica sea objeto de una deconstrucción. He tratado de demostrar, en *El pacto autobiográfico*, que los propios discursos sobre el género autobiográfico *forman parte* de este género: por muy lúcido que se sea, siempre se acaba por compartir las ilusiones que se pretenden analizar. También el proceso de deconstrucción puede tomar por objeto más o menos cualquier discurso sobre la autobiografía, como lo muestra el estudio sutil de Jonathan Loesberg, "Autobiography as genre, Act of Consciousness, Text", *Prose Studies*, septiembre de 1981. J. Loesberg pasa revista a todos los ensayos contenidos en la recopilación de James Olney (*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University, Press, 1980), para demostrar que todos se confunden al plantear desde el punto de vista del autor problemas que sólo pueden existir desde el punto de vista del lector. A pesar de mis declaraciones al principio del "Pacto" ("Parto de la posición del lector: no se trata ni de partir de la interioridad de un autor que precisamente es lo que plantea el problema, ni de elaborar los cánones de un género literario"), supongo que sería víctima de las mismas críticas.

creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y, ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer en lo contrario, o al menos lo intento. A ello se debe la fascinación que me produjo *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), que parece ser el anti-*Pacto* por excelencia, y propone un juego enloquecedor de lucidez sobre los presupuestos del discurso autobiográfico —tan vertiginoso que acaba por hacer creer al lector que no hace lo que en realidad hace. "En el campo del sujeto, no hay referente[13]..." En menor medida, y de forma más sencilla, muchos autobiógrafos han esbozado estrategias análogas. *Sabemos perfectamente* todo esto, no somos tan idiotas, pero, una vez tomada esta precaución, hacemos como si no lo supiéramos. Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado —es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir. Quizás, al describirla, yo haya tomado a su vez mi deseo por la realidad: pero lo que he querido hacer, es describir ese deseo en su realidad, que consiste en ser compartido por un gran número de autores y de lectores.

Idolatría

Me llamó la atención una frase de Georges May, al principio de su libro sobre la autobiografía: se alegra de no estar "aquejado de cierta forma aberrante de idolatría con respecto a este género literario" (*L'autobiographie*, p.15). Tengo que confesar lo contrario: la forma aberrante que ha adoptado mi idolatría, es el deseo de escribir. He elegido trabajar, como universitario, *sobre* la autobiografía, porque de forma paralela quería trabajar *en* mi propia autobiografía. En dos palabras voy a tratar de justificar esta idolatría que se apoderó de mí hará unos quince años, pero que sospecho que tiene sus orígenes mucho tiempo atrás. Me gustó el amplio campo que se

---

[13] Sólo he sabido conjurar este vértigo haciendo una parodia - imaginando lo que Barthes hubiera podido responder al panfleto de Michel-Antoine Burnier y Patrick Rambaud, *Le Roland Barthes sans peine* (Balland, 1978).

abría ante mí: podía, aprovechando trabajos anteriores, cambiar constantemente de objeto. No hay ninguna limitación: la autobiografía te obliga a tocar otras disciplinas, fundamentalmente psicoanálisis y psicología, sociología, historia. Las relaciones son muchas. Permite a un mismo tiempo verse a sí mismo y escuchar a los demás. Hacia 1972, cuando estaba escribiendo "El pacto", tenía centrado mi interés casi exclusivamente en las obras maestras de la literatura, trabajaba por ejemplo sobre Michel Leiris llevando a cabo una lectura "psicoanalítica", muy narcisista. Ahora, estoy realizando trabajos de carácter muy distinto, que nunca me hubiera podido imaginar. Me he democratizado: lo que en este momento me interesa es la vida de todo el mundo, y las formas más elementales, pero también las más extendidas, del discurso y de la escritura autobiográfica. Este cambio se lo debo a Sartre. Al estudiar la película *Sartre par lui-même* (1976) de Alexandre Astruc y Michel Contat, me llamaron la atención las diferencias que existen entre lo escrito y lo oral, y la importancia de los medios de comunicación. Sobre todo me di cuenta de que, cuando Sartre contaba oralmente su vida, hablaba como todo el mundo[14]. Era realmente, tal como dice al final de *Les mots*, "todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos". ¿Por qué elegir a Sartre? ¿Por qué no ocuparse directamente de "cualquier persona"? Es el proyecto que inspira los estudios que encontrarán en la segunda parte de este libro. Todo el mundo lleva dentro de sí una especie de borrador, perpetuamente retocado, del relato de su vida: esto es lo que intenta captar, con el magnetófono, la historia oral. A nuestro alrededor, muchas más personas de lo que creemos, ponen este borrador de su vida en limpio, escriben y nadie les lee: podemos tener acceso a este mundo desconocido leyendo las autobiografías publicadas por cuenta del autor, por ejemplo en la *Pensée universelle*. Me convierto en sociólogo aficionado. O incluso en historiador: me puse a hacer un inventario del conjunto de las autobiografías escritas en el siglo XIX. Y recupero ahí la relación con mi

---

[14] Ver "Esto se hace así", *Poétique*, nº 35, septiembre de 1978.

propia historia, que había creído abandonar al dejar de ocuparme de Leiris. Con un magnetófono, investigué sobre la historia de mis padres y de mi familia. Y, entre aquellos autobiógrafos del siglo XIX que intenté sacar del olvido, se encuentra mi propio bisabuelo, Xavier-Edouard Lejeune (1845-1918), empleado en un comercio, autodidacta, autor de una gran autobiografía "ingenua", *Les étapes de la vie*. Ocasión para descubrir que el inconsciente no se analiza sólo a través de los sueños y los lapsus, sino también a través de la trama de la historia familiar, por poco que uno se adentre en sus secretos... Explico todo este trayecto, porque la imagen del definidor formalista que da de mí "El pacto" me parece parcial. Pero también es para explicar la situación ambigua en la que me vi a la hora de "formalizar".

"Mea culpa"

Desde el momento que escribo, efectivamente, comparto los deseos y las ilusiones de los autobiógrafos, y no estoy en absoluto dispuesto a renunciar a ello. Digo en voz alta: "Yo es otro", y más bajo puede que añada: "¡pero qué pena!". Así que estoy a la vez fuera y dentro, en una situación de duda que puede ser una ventaja o un inconveniente. Inconveniente si me comporto como un sectario: errores de apreciación, discurso demasiado normativo, formulación tajante sobre los problemas de la identidad, etc. Bajo la teoría se deja ver la pasión. Pero ventaja, quizás, si el compromiso y la lucidez se equilibran. En "El pacto", un movimiento final de liberación de compromiso y de relativismo recuerda la proclamación empirista del principio, aclarando en cierta manera la parte central iluminada por una luz más cruda. La misma estrategia en lo que se refiere al conjunto del volumen: el capítulo, "Autobiografía e historia literaria", añade al "pacto" ciertos detalles que le faltaban, en particular sobre el problema de la definición. Quizás, ¿no hubiera tenido que modificar el propio "Pacto"? Preferí dejar susbsistir un movimiento en el que el "error" y la rectificación se equilibren. ¿Quizás el interés que algunos lec-

tores hayan sentido por el "Pacto" se deba a la mezcla de pasión y de análisis que da al objeto estudiado más relieve? No soy yo quien deba decirlo, pero se entenderá que prefiera esta hipótesis a la que sugieren las ridículas palinodias de Autopacto. En cualquier caso, he observado un equilibrio correspondiente en las críticas que se me hacían: demasiado formalista para unos, demasiado relativista para otros; al creer demasiado en la persona humana y en el sujeto clásico, no se creía demasiado en ellos...

Pero... uno no puede dejar de ser él mismo. Al volver a leer lo anterior, me doy cuenta que no hago sino repetir la estrategia que había utilizado al final del "pacto" para no dar lugar a críticas:

> A fin de cuentas, este estudio me parece, por lo tanto, más un documento a estudiar (la tentativa de un lector del siglo XX de racionalizar y explicitar sus criterios de lectura) que un texto "científico": documento que debe añadirse al informe de una ciencia histórica de los modos de *comunicacïŏn* literaria (pág. 87).

¿Modesta conclusión? Más bien cambio total de estrategia: lo que parece que pierdo por un lado, lo recupero por otro. Yo mismo me presento, al investigador que quizás me criticaba, como un nuevo objeto científico. Mírenme: ¡la autobiografía, soy yo! Por ello, mis errores se convierten en hechos a estudiar: aunque sea en otro plano, no se podrá deformar lo que he escrito. A falta de pertinencia, alego una indiscutible competencia. Soy de la casa, es mi lengua natal. A tal punto de la casa —que me aplico a mí mismo el razonamiento que unas páginas más arriba aplicaba a los autobiógrafos, el de la "autenticidad": si se confunden, deforman, etc., con relación a lo que se puede suponer que es la realidad, ¡esta deformación es su propia verdad! Y niego a aquellos que ven en ello clara la posibilidad de decir algo interesante. "Me he equivocado —pero, ¡qué acertado he estado al haberme equivocado!"

Sin duda la autocrítica, al igual que la autobiografía, es una empresa imposible...

Referencias

1. *Estudios paralelos*

1974

Elizabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, nº 17, p. 14—26; desarrollada en *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

1975

John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, VI, 2, invierno de 1975, p. 319-332; trad. fr. en John Searle, *Sens et Expression*, Minuit, 1982, p. 101-119.

1976

Darrel Mansell, "Unsettling the Colonel's Hash: "Fact" in Autobiography", *Modern Language Quartely*, junio de 1976, p. 115-132; nuevamente publicado en *The American Autobiography, a Collection of Critical Essays*, Albert E. Stone ed., Prentice Hall, 1981, p. 61-79.

2. *Estudios críticos*

1975

Revue d'histoire littéraire de la France, noviembre-diciembre de 1975, número dedicado a la autobiografía: Ph. Lejeune, "Autobiographie et histoire littéraire", seguido de una discusión con G. Gusdorf (p. 931-933) y con Y. Coirault (p. 936); G. Gusdorf, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", en part. p. 959-964, y discusión p. 995-996.

1977

Michel Beaujour, "Autobiographie et autoportrait", *Poétique*, nº32, p. 442-458 (ver también *Miroirs d'encre*, Seuil, 1979)

Christophe Miething, crítica en *Archiv für das Studium des Neueren Sprachen und Literaturen*, 1977, p. 232-236.

1979

Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, coll. "Poétique", p. 75 y 84.

Lawrence D. Kritzman, "Autobiography: Readers and Texts", *Dispositio*, IV, 10, p. 117-121.

Paul de Man, "Autobiography as De-facement", *Modern Language Notes*, vol. 94, p. 919-930.

Georges May, *L'autobiographie*, PUF.

1980

Michael Ryan, "Self-Evidence", *Diacritics*, verano de 1980, X, 2, p. 2-16 (expone sucesivamente el artículo de la Declaración americana de independencia diciendo que todos los hombres son iguales y el texto del "Pacto autobiográfico" tiene un análisis doble: deconstrucción lógica inspirada en Derrida y análisis marxista).

1981

Georges Benrekassa, "Le dit du moi: du roman personnel à l'autobiographie. *René/Werther, Poésie et Vérité/Mémoires d'outre-tombe*", en *Les sujets de l'écriture*, textos reunidos por Jean-Decottignies, Presses de l'Université de Lille, p. 85-140 (en part. p. 85-90).

Joshua Wilner, "Autobiography and Addiction: The Case of De Quincey", *Genre*, invierno de 1981, p. 493-503 (a partir del caso de las *Confessions of an English Opium Eater*, publicadas anónimamente, muestra los presupuestos y los límites de las consideraciones del "Pacto" sobre el nombre propio como marcador de autorreferencia).

1985

Paul John Eakin, "Philippe Lejeune and the Study of Autobiography", comunicación en el coloquio "French Autobiography", University of Kent, abril de 1985, en *Romance Studies*, 1986.

4. AUTOBIOGRAFÍA, NOVELA Y NOMBRE PROPIO
por
Philippe Lejeune

(De "Moi aussi". Paris: Seuil, 1986)

¿Qué función desempeñan los nombres propios, en particular el nombre del autor, en la percepción, por parte del lector, del género al cual pertenece un texto, y por consiguiente en la elección de la manera de leerlo?

¿Se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor, o si lleva el mismo nombre?

Me gustaría volver a tocar aquí estas cuestiones que ya había planteado en *Le pacte autobiographique*[1]. Es la forma de examinar, dando un pequeño rodeo, el espinoso problema de las diferencias que existen entre autobiografía y novela.

Cogeré casi todos los ejemplos de la producción francesa de los diez últimos años. Al igual que Dalloz, un jurisconsulto, voy a contar "casos a proponer distinciones", esbozar hipótesis. Sería imprudente generalizar: la presentación de los libros ha

[1] Ver sobre el tema p. 23-25.

cambiado mucho de un siglo a esta parte. En otros tiempos, ni siquiera había un "comunicado de prensa" sobre el libro (ni siquiera había en el libro "ruego de inserción"), y muy raramente indicaciones genéricas en la cubierta. El uso del término "novela", que aparece en Francia a principios de siglo, se empezó a extender a partir de 1918, y aun y todo de forma muy progresiva. Es algo que hay que tener en cuenta para comprender las fluctuaciones actuales. También veremos, al analizar estos casos, la función que desempeñan otras evoluciones recientes: la de la fama, que se ha visto transformada por la televisión, la de las costumbres (la liberación del discurso sobre la sexualidad), y el problema de la protección de la vida privada.

El caso Lanzmann

Fundador de la revista *Lui*, autor de la letra de las canciones de Jacques Dutronc, novelista, Jacques Lanzmann publica en septiembre de 1976 en la editorial Laffont *Le Têtard*, novela[2]. En la cubierta hay una ilustración de un niño con una gorra y los dedos en la boca como para silbar. En la solapa de la cubierta, una breve biografía del autor. En la contracubierta del libro, el texto siguiente:

> Por fin, el esperado libro de Lanzmann: la novela de una infancia increible, la historia de un auténtico "pelirrojo", sumido en las tempestades de una familia chalada y luego en el torbellino de la Historia —en la guerra, la Ocupación y la Resistencia en la Auvernia—. Una historia que hará reir y llorar, con palabras conmovedoras: "Tenía quince años y no me quería morir sin haber hecho el amor y haber estado en la resistencia, pero resultaba mucho más fácil matar a un soldado alemán que liberarse de una obsesión sexual." Una impresionante pasión por vivir, una conmovedora ternura.

---

2 *Le Têtard*, novela, Laffont, 1976. *Le Têtard* fue reeditada en 1978 en la Ed. Rombaldi, "Bibliothèque du temps présent", sin subtítulo y precedida de una entrevista hecha a Lanzmann por Laurence Paton. En 1979, sale una edición de bolsillo, con el subtítulo de "novela". Citaré el texto de la edición de bolsillo.

La frase citada es el principio del prefacio del libro, en el cual alguien (que no podría ser otro sino el autor) resume el periodo de su juventud, y anuncia su proyecto:

> Actualmente tengo cuarenta y nueve años. Vuelvo, en compañía de mi tercera mujer, de un viaje a Siberia. Había mucho hielo en los ríos y nieve en los cristales del tren. Separado desde hace tres semanas de mis hijos, me ha dado miedo su miedo. He pensado que quizás se sintieran abandonados, y entonces, he intentado llamarles por teléfono desde Novosibirsk, Irkutsk, Ulan-Ude, Khabarovsk. Al resultar imposible la comunicación con París, he decidido escribirles este libro que es la verdad sobre mi juventud. Espero que no se lo tomen a mal [3].

La persona que toma la palabra en este prefacio tiene cuarenta y nueve años, como el autor, nacido en 1927. Tiene, al igual que el autor, un hermano llamado Claude y una hermana llamada Evelyne —hermano y hermana que han tenido cierta notoriedad—. Encontramos los mismos signos en el relato, escrito en primera persona por un narrador del cual se nos dice en la p. 24 que se llama Jacquot y, en la p. 42 que se apellida Lanzmann. Esta presentación se opone a la que Lanzmann había adoptado por ejemplo en *Mémoire d´un amnésique* (Denoël, 1971), novela que contaba en tercera persona la historia de un tal François Schneider, sin duda alguna novelista de oficio, pero con una identidad diferente a la del autor.

Le Têtard es efectivamente un relato lleno de imaginación y de emoción. A veces tenemos la impresión de que el autor se pasa de la raya. Cuando da con una buena historia, la explota hasta límites insospechados. Personalmente, dejo de creerle cuando empieza a contar sus primeras experiencias sexuales con una vaca. Incrédulo no ante el hecho en sí, bastante frecuente en el campo, sino ante la burlesca reconstrucción de los estados de ánimo del adolescente, al temer convertirse en padre de un ternero con cabeza humana, cuya monstruosidad le delataría. Se pregunta si el toro ha pasado antes o después que él. Piensa en matar a la vaca preñada, y finalmente se

---

[3] *Ibid.*, p. 9-10.

escapa con ella y la abandona una mañana delante de una granja apartada...

¿Por qué este libro es un *caso*? Por la contradicción aparente entre dos sistemas de signos: por un lado, el subtítulo de "novela"; y por otro, la identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje, y el prefacio, que incitan a leer el texto como una autobiografía. Esta contradicción corresponde a una de las dos "casillas en blanco" que, en *Le pacte autobiographique*, había colocado en un cuadro de dos coordenadas dedicado a los cruces posibles de estos dos sistemas de signos:

¿El héroe de una novela declarada como tal puede tener el mismo nombre que el autor? Se podría dar el caso, y sería una contradicción interna de la cual se podrían obtener efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se nos ocurre ningún ejemplo partiendo de esta investigación. Y si se da el caso, el lector tiene la impresión de que ahí hay un error (...)[4]

Así que veía esta casilla en blanco casi vacía, y sólo daba un ejemplo, el del *Sabbat* de Maurice Sachs. Sin duda desconocía, en el pasado, otros ejemplos de presentación ambigua. Pero me ha parecido, quizás porque me llamaba la atención el problema, ver que de diez años a esta parte esta casilla empezaba a llenarse, se trate bien de errores editoriales o periodísticos, o de investigaciones deliberadas. Por ejemplo: Claude Duneton, *Ah mes aïeux!*, novela (Seuil, 1981); Alain Bosquet, *L'enfant que tu étais*, novela (Grasset, 1981); Dominique Rolin, *L'infini chez soi*, novela (Denoël, 1980), etc. Abro *Le Nouvel Observateur* y veo que el cuarto volumen de la autobiografía de Cavanna, *Les yeux plus grands que le ventre* (Belfond, 1983), está clasificado, en la lista de los best-sellers, bajo la rúbrica de "novela"[5].

Esta aparente contradicción puede crear confusión en el lector, con dudas a la hora de elegir las normas para valorar el

---

4 *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 31.

5 Las clasificaciones de los best-sellers reparten los libros en dos categorías, una que corresponde más bien al placer literario o a la imaginación, otra a la información o a la reflexión. Pero las etiquetas que se ponen a cada categoría varían: *Le Nouvel Observateur* diferencia sencillamente "Novelas" de "Ensayos, documentos", mientras que *L'Express*, que matiza más, diferencia "Novelas, relatos, novelas cortas" de "Estudios, ensayos, documentos".

texto. He elegido, para demostrarlo, el relato de Lanzmann porque su publicación como "novela" dio lugar, en 1976, a muchas discusiones en la prensa[6]. Así que podré observar lecturas reales y no, como en *Le Pacte*, suponer que mi lectura es representativa de un mítico "lector medio". Pero aún hay más: el libro de Lanzmann se ha visto en dos ocasiones implicado en procesos judiciales. La vaca seducida no se querelló, pero la madre del autor, al considerarse difamada en el pasado, se enfadó. Por ello, al informe crítico se añade un caso judicial.

Examinaré este informe, evocando de pasada otros "casos". Lo que me llamó la atención, es que en este caso la contradicción no estaba concertada. No hay ni la más mínima investigación sutil de carácter ambiguo. Como ocurre en el caso del libro que citaré al final, *Fils*, de Serge Doubrovsky. No sólo un error, que pone en evidencia la división del trabajo entre autor y editor, la polisemia de la palabra "novela", sino también una cierta inconsciencia en lo que se refiere a las interferencias entre la escritura y la realidad.

¿Novela o autobiografía? El autor da una explicación

El "contrato de lectura" de un libro, es decir sus instrucciones de uso, no depende únicamente de las indicaciones que se dan en el propio libro, sino también de un conjunto de informaciones que se difunden de forma paralela al libro: entrevistas al autor y publicidad. El conjunto forma lo que G. Genette llama el "paratexto" del libro. ¿Quién es el autor del "paratexto"? El lector no se plantea la cuestión pero por lo general reacciona como si se tratara sencillamente del propio autor del texto. Eso con toda seguridad. ¿Es el autor quien ha escrito el texto de

[6] He podido estudiar estas discusiones gracias al informe de prensa de *Le Têtard* que me facilitó la editorial Laffont, y gracias a los archivos de la Fonoteca del INA (Casa de la Radio) en lo que se refiere a las entrevistas de radio. Bernard Pivot entrevistó en televisión a Jacques Lanzmann un año después de la publicación del libro ("Ah vous écrivez", 5 de agosto de 1977) - en esta ocasión el libro es tratado como una autobiografía y el problema del género no se aborda.

presentación de la p. 4 de la cubierta? En cuanto al "paratexto" en un sentido más amplio (entrevistas, publicidad), se produce a través de un proceso de diálogo: la crítica orienta por medio de sus preguntas el discurso que mantiene con el autor; por otro lado, el editor, al elegir citas elogiosas de los artículos para apoyar la publicidad, incorpora la crítica al discurso del autor. Pero, diremos, ¿al menos el autor es responsable del título del libro? A menudo, pero no siempre. Jacques Lanzmann había entregado a su editor el manuscrito de un relato titulado simplemente *L'enfant rouge*, sin ningún subtítulo. Al editor no le terminó de convencer el título. Propuso *Le Têtard*, que Lanzmann aceptó, y añadió el subtítulo de "novela", que Lanzmann no rechazó.

De esta manera sale el libro a la calle, en medio de una gran confusión. El subtítulo de "novela" se corresponde con la aparente extravagancia de algunos pasajes y con la imaginación complaciente del autor. ¿De qué va?, ¿de qué se trata? Es lo que inmediatamente Alain Pettré y Pierre Sipriot preguntaron a Lanzmann en una entrevista en la radio. Están convencidos de tener ante sí un libro voluntariamente ambiguo, una hábil mezcla, un cóctel compuesto de confidencias y de fantasías. Entran en el juego, preguntan al autor la receta, la composición "química" de la mezcla. En estos casos, por lo general, los autores eluden la pregunta socarronamente, o bien contestan al entrevistador dando algunas indicaciones de poca importancia. El propio Lanzmann, quita de un plumazo el subtítulo de "novela", y establece un pacto autobiográfico total, sin restricción. France-Inter, 8 de septiembre de 1976, flash de Inter-Actualité:

Alain Pettré: ¿Qué hay de verdad y qué hay de invención en este libro?

Jacques Lanzmann: No se ha inventado nada. Es un libro que está basado en la realidad. Es cierto que se le ha llamado al libro "novela", pero cuando le llamé la atención a Robert Laffont, me dijo lo que de hecho dicen muchas personas: "Le hemos puesto el nombre de 'novela' porque tu vida es una novela."

¿Qué quiere decir aquí la palabra *novela*? En ningún caso invención o ficción, sino intensidad del efecto producido en el lector, *análogo* al que produce una novela. Aventuras, emociones, hechos que se salen de lo normal, y contados con arte para hacer vibrar al lector. "Novela" se opone a la vez a la trivialidad de las vidas corrientes y a la simpleza de otros textos referenciales. Entonces el subtítulo significaría: "relato apasionante". De hecho es el tema desarrollado en la contracubierta del libro.

El problema es que nueve de cada diez veces, y quizás incluso más, el subtítulo "novela" sirve para designar libros de *ficción* (por oposición a la *no ficción*, según el término anglosajón). ¿Cómo puede saber el lector si hay que tomar el subtítulo "novela" en sentido propio o en sentido figurado? El editor suele pensar que es algo que da igual: lo esencial es que el lector compre. Pero tanto el autor como el lector, pueden tener razones para querer esta distinción. En efecto, no existen apenas, en la edición francesa, subtítulos para la autobiografía. "Memorias" o "recuerdos" se emplean para los testimonios de carácter más bien histórico. "Autobiografía" no aparece prácticamente nunca. A veces encontramos el ambiguo subtítulo de "relato". Y en la mayor parte de los casos, nada. Precisamente la ausencia del subtítulo de "novela", unida a otra serie de señales (nombre de la colección, a veces el propio título, el texto de la contracubierta del libro, el prefacio, y el uso de nombres propios), marca el compromiso autobiográfico del autor.

A Lanzmann le sorprendió el subtítulo, pero no le dio importancia. En *Playboy* (noviembre de 1976), confirmó su indiferencia, a la vez que daba una interpretación relativamente más precisa del sentido de la palabra "novela" en la frase de Robert Laffont:

Playboy: ¿Por qué la ha llamado novela cuando se trata claramente de una autobiografía?

Jacques Lanzmann: Es un asunto que me supera. Es problema del editor. Consideró que estaba escrito con estilo, algo que raramente se da en las Memorias. Robert Laffont pensaba "su vida es una novela".

En este caso se hace hincapié en el segundo de los rasgos que he distinguido anteriormente: "novela" quiere decir libro bien escrito, estilo, literatura, opuesto al grado cero de la escritura que constituirían los textos puramente referenciales (Memorias). Una garantía de calidad literaria, para consideración de los lectores y de los jurados de los premios literarios. El autor ya había publicado varias novelas: este nuevo libro, sin duda alguna referencial, es igual de literario que los anteriores. No es una obra menor.

Pero, ¿es claramente una autobiografía, tal como lo supone *Playboy*? La respuesta dada a Alain Pettré nos podría parecer incierta: "Es un libro basado en la realidad." Lanzmann fue mucho más claro y categórico en su respuesta a Pierre Sipriot (Un libro, unas voces", 1 de octubre de 1976). Sipriot encontraba el libro bastante tunante e inverosímil, en cualquier caso lleno de invenciones, y las respuestas de Lanzmann en absoluto le convencieron ya que, en la presentación del programa, muestra una gran desconfianza:

En *Le Têtard*, que acaba de publicar la editorial Laffont, y que será uno de los grandes éxitos de la nueva temporada, Jacques Lanzmann ha intentado contarnos su infancia, o al menos lo que hubiera podido ser, ya que muy inteligente será aquel que distinga en este texto, tan claro y sin duda igual de engañoso que una confidencia, la parte de causas profundas, originales, que pertenecen a Jacques Lanzmann, y lo que ha añadido para conseguir este resultado.

El programa incluía, tras un resumen del libro, la lectura de un fragmento y luego una entrevista en la que se escuchaba lo siguiente:

Pierre Sipriot: En el pasaje que acabamos de escuchar, el personaje habla en primera persona, el narrador dice "yo". Entonces, ¿cuál es la parte de ficción y cual la de autobiografía en *Le Têtard*?

Jacques Lanzmann: La parte del "yo" es total. Creo... (risas), incluso estoy bastante sorprendido por su pregunta, ya

que creo que la sinceridad se *lee*, ni siquiera a través de las líneas, sino que se lee de una manera ... general. No me hubiera interesado, con razón, hacer uso de la ficción para contar recuerdos de infancia que fueron bastante dolorosos y duros... Era algo que había que recordar y sacar del olvido, y no he podido engañar. Y de hecho no he engañado. Además, tengo testigos de esta juventud, entre otros mi hermano Claude.

Quizás estimulado por la incredulidad de Sipriot, Lanzmann confirmó (así) el pacto autobiográfico que en el libro estaba como contrariado o atenuado por el subtítulo. No ha engañado, no hay ficción. Alegar testigos, tal como hace, es aceptar, en la medida de lo posible, la prueba de la *verificación*. No se escuda en la literatura. El uso de los nombres propios reales en lo que se refiere al autor y a su familia es otra prueba de ello. Al mismo tiempo que un acto literario, el libro es un *acto* real en la vida del autor, acto cuyo alcance suponemos que ha sopesado y cuyas consecuencias asumirá totalmente.

Lo sorprendente es que a Lanzmann le sorprende la pregunta que Alain Pettré le había planteado. ¿Se ha olvidado del subtítulo? ¿O simplemente desconoce su ambigüedad? La leve falta de entendimiento entre él y su editor ha desaparecido, pero da lugar a una falta de entendimiento entre él y sus lectores. Esboza una asombrada sonrisa de buena fe. Creía que su proyecto estaba claro, y de repente se da cuenta de que resulta, cuando le hace la pregunta Sipriot, confuso...

Recuerdo haber presenciado exactamente la misma escena en televisión cuando Yves Navarre fue a presentar en "La rage de lire" su autobiografía, titulada *Biographie*, novela (Flammarion, 1981). Parecía no entender por qué le preguntaban qué había de invención en su obra. Al igual que Lanzmann, un tanto indignado y categórico, juraba que todo era verdad, hasta el más mínimo detalle. A la pregunta: "Entonces, ¿por qué la llama novela?", contestaba que era su novela originaria", o la "novela de sus novelas", haciendo alusión al tema que desarrolla al principio del libro:

> Mi vida, al igual que cualquier otra, es una novela. He extraído la esencia de doce novelas, hasta hoy. Quiero sacar de ellas la fuerza bruta de una novela, única, ésta, *Biografía*, sin la cual las doce primeras (publicadas) no tendrán su sentido exacto (...)[7]

La palabra "novela" designa aquí sucesivamente al referente extratextual (la vida), a los textos de ficción y al texto referencial, enloquecedor espejo de tres caras de un efecto de escritura. Si todo es una novela, ya nada lo es, la palabra ya no tiene demasiado sentido. Es necesario que novela se oponga a algo. Más aún cuando vemos claramente que, en *Biographie*, Yves Navarre vuelve a plantear con grandes esfuerzos la problemática clásica del género autobiográfico (subcategoría "confesión"), muestra sus deseos de verdad, busca la máxima autenticidad, en particular con el uso de los nombres propios. La confusión de su vocabulario no oculta ninguna problemática original. Al haber utilizado la palabra "novela" para designar, entre otras cosas, la autobiografía, tiene que recurrir a otras palabras para designar los artificios, los arreglos, las invenciones que en tanto que buen autobiógrafo, se prohibe. Llamará a todo ello lo "novelado":

> ¿Cómo crear la forma de *decir todo* sin hacer uso de recursos hipócritas, sofisticados, complicados, falsificadores o engañosos? ¿En qué punto, de qué forma, y cuándo comienza lo "ficticio" de la novela originaria, única novela verdadera, la de la propia vida? Si quito nombres y apellidos, será porque algunos de mis amigos me lo piden, entonces este texto ya no tendrá su impulsión orgánica, sino una función organizada, desviada, académica, exigida por el mundo de las apariencias conformado por los poderes políticos (...)[8]

---

[7] *Biographie*, novela, Flammarion, 1981, p. 17.

[8] *Ibid.*, p. 80-81. En *Biographie*, Y. Navarre no emplea prácticamente nunca las palabras "autobiografía" o "autobiógrafo", sino que por ejemplo dice: "el autor, autor de su propia biografía" (p. 112). En un texto posterior manifestó que no le gustaban en absoluto las palabras en las que se utiliza el prefijo "auto": "todos los principios de auto lo que sea, autobiografía, autocensura, autorretrato, son contrarios al movimiento del yo" ("Hôtel Muy, habitación 9", *Digraphe*, nº 28, septiembre de 1982, p. 95-96).

A lo *novelado* (malo artificial) se opone lo *novelesco*, como da muestra de ello, por ejemplo, la nota de presentación, en la editorial Gallimard, del relato autobiográfico de Colette Audry, *La statue* (1983): "El núcleo del relato es una novela. Una novela novelesca, que no está novelada. Ha habido una aventura".

Ante estos juegos de palabras, cabe preguntarse si se trata simplemente de un cambio de terminología o de confusiones más importantes, de divergencias en cuanto a las relaciones entre escritura y verdad —es decir, referentes a la ideología autobiográfica. Más adelante volveré a hablar sobre esta paradoja: ingenuos autobiógrafos que creen que es posible comprometerse a decir la verdad, frente a astutos escritores que saben que "en el terreno del sujeto no hay referente"...

Sólo le quedaba a Lanzmann una única maniobra posible para reparar el error de su editor. Maniobra un tanto paradójica: consiste en decir que ante la duda se puso el subtítulo de "novela". Novela adopta en este caso el sentido de "ficción", pero la función del subtítulo cambia: ya no es un anuncio del género del texto, sino una modalidad menor de un contrato autobiográfico expresado fuera del texto. No he encontrado la revista en la que Lanzmann desarrolló este tema, pero encontramos explicaciones sueltas en numerosos artículos. Por ejemplo: "Es consciente de que existe la memoria engañosa, la escritura fantasiosa y, por temor a poder caer en la tentación de inventar su vida, ha preferido para designar su relato la palabra novela a la de Memorias, con frecuencia utilizada por los falsificadores[9]". Modesto, honesto, el subtítulo designaría... la autenticidad autobiográfica del procedimiento de Lanzmann, la idea que tiene del carácter imaginario de todo relato de vida. Pero podemos pensar que una advertencia de este tipo estaría mejor en un prefacio o en un breve texto preliminar. Aunque sólo sea algún breve comentario para prevenir las objeciones que los lectores suelen hacer a las autobiografías, como ocurre en el caso de Alain Jouffroy al principio de la novela vivida (Laffont, 1978):

---

[9] Claude Bonnefoy. *Les Nouvelles littéraires*, 23 de septiembre de 1976. Dos años después, J. Lanzmann volvió a tocar este tema en la entrevista que le hizo Laurence Paton (ver nota 1).

> Todos los hechos, todos los sentimientos, todos los personajes, todos los documentos que se han utilizado para escribir esta novela que he dedicado a todas aquellas personas que han hecho posible mi vida, tienen la exactitud rigurosa de mi imaginación. Por ello, pido perdón a la realidad.

Y si queremos expresar con un subtítulo esta aclaración, quizás haya que inventar otro. Jocelyne François, por ejemplo, puso a su relato autobiográfico *Joue-nous España* (Mercure de France, 1980) un subtítulo original : "novela de memoria".

¿Novela o autobiografía? La crítica responde. Función del nombre propio.

No hay duda alguna, es una autobiografía, tal es el *leitmotiv* de la prensa: "Por fin se ha animado a escribir un relato más o menos autobiográfico" (*Lire*); "Abusivamente bautizados con el nombre de "novela" pero apasionantes, los recuerdos de infancia de Jacques Lanzmann" (*Le Point*), etc. Se rectifica el subtítulo, o bien se interpreta para hacerlo compatible con una lectura estrictamente autobiográfica. Son muy pocos los que explican la causa por la cual se impone una lectura autobiográfica, ya que es algo que resulta evidente. El prefacio, sin duda alguna, el aspecto del libro... Las declaraciones de Lanzmann en la radio... Los periodistas se mueven en el mismo medio que Lanzmann, le conocen, saben que, al igual que su héroe, es pelirrojo.... Ha contado ya varias veces su vida en entrevistas... Sólo tres artículos construyen su argumentación, en sentidos bastante diferentes, en torno a un punto delicado dentro del sistema de los signos autobiográficos: el uso de los nombres propios.

Daniel Oster, en *Les Nouvelles littéraires* (14 de octubre de 1976), expresa una reacción ante la lectura parecida a la que yo describía en *Le Pacte autobiographique*. Este relato que plasma de manera satírica, pero verosímil, la Francia de los años 1936-1944, lo leemos, y con un interés creciente, como un testimonio directo, sólo por el hecho de que el autor compromete su nombre:

Con esta obra tenemos la confirmación de que la empresa autobiográfica es esencialmente referencial: el interés que se le puede prestar a este relato va en función de la garantía de veracidad que le confiere, fuera del texto, un personaje llamado Jacques Lanzmann. Por ello nos gustaría saber la razón por la cual al editor le pareció oportuno poner el título de "novela" a un texto que afirma de forma implícita y explícita en cada página su referencia a una realidad auténtica, que gira en torno a un yo coherente y un nombre propio.

Como aparecen los nombres verdaderos, ello quiere decir que es verdad. De la "verdad" del nombre principal (es decir, de la identidad entre el nombre del personaje-narrador y el del autor, identidad que conlleva de rechazo la misma consecuencia para los miembros de su familia), el lector suele deducir, si no la verdad de los hechos (como ante cualquier testimonio, puede tener dudas), al menos el hecho de que el autor los toma por verdaderos. La fuerza referencial de estos nombres propios es tal que anula todo sentido (al menos toda idea de "ficción") al subtítulo de "novela". Es algo que se verá mejor en el comentario de Franz-André Burguet (*Le Magazine littéraire*, noviembre de 1976):

Lanzmann hace bien, porque vive tal como escribe: apasionadamente. Y si el término de "novela" que aparece en la portada de *Le Têtard* resulta inapropiado, ya que se trata de recuerdos todo lo reales que sea capaz de recuperar la memoria, ¡qué le vamos a hacer! No es más grave que pegar una etiqueta de "camembert" en un salchichón, en la medida en que nadie se confunde. Sólo nos queda preguntarnos qué tiene de "novelesco" este relato en el que todos los nombres son reales, al igual que los hechos. El editor de la colección "Vécu", al fin y al cabo, tiene la suficiente autoridad como para separar la ficción de lo real.

Burguet parece convencido de la total veracidad del relato. Pero, ¿si hubiera un poco de camembert-ficción en el salchichón-verdad? Si el lector cree que se trata de un salchichón, es también por una razón de etiqueta (los nombres propios reales, de donde deduce que los hechos son reales). Prueba del poder del nombre... Ya que, ¿cómo podría saber el lector que los hechos son reales con el mismo grado de certeza que tiene el

que come salchichón, que sabe perpectamente que lo que está comiendo es salchichón?

La comparación de Burguet es a la vez pertinente y ridícula. Efectivamente, se trata de un comercio de productos fabricados, el fabricante establece un contrato con el consumidor comprometiéndose en lo que se refiere al origen y composición del producto vendido, y el cliente tiene en cuenta la etiqueta (soñamos con el día en que *¿Qué elegir?* o *50 Millones de consumidores* invadan el mercado de la literatura). Pero, ¿existe entre una autobiografía y una novela la misma diferencia, evidente, que entre un salchichón y un camembert? Quizás sería mejor hacer una comparación con vinos ("embotellado por el cosechero", denominación de origen, castillo de Lanzmann primera cosecha...) Todos los comerciantes saben la importancia que tienen la etiqueta y la presentación para el consumidor. Y diferentes mistificaciones o experimentaciones han demostrado que, privados de etiquetas, los expertos literarios no eran unos infalibles catavinos... Pero hay que tener cuidado si seguimos con la comparación. Recordemos simplemente que la importancia del nombre propio es tal que Burguet lo toma por una realidad, que se opone a lo que sería una simple etiqueta, el subtítulo genérico. En cuanto a la afirmación de que el editor de la colección "Vécu" tiene la suficiente autoridad como para separar la ficción de la realidad, es también una prueba del poder de las etiquetas.

Sólo hay un crítico que haya elaborado una argumentación aparentemente diferente sobre el problema de los nombres propios, pero tan poco coherente que he tenido que leerla tres veces para enterarme (Jean Freustié, en *Le Nouvel Observateur* del 7 de octubre de 1976):

> Que, en su "novela", Jacques Lanzmann se llame Jacques Lanzmann, que llame a su hermano Claude y a su hermana Evelyne, como en la realidad, no son forzosamente razones para convertir su libro en una autobiografía. En primer lugar, no sabemos nada, porque los hechos no han sido relatados de forma confidencial. Luego, ¿hasta qué punto un escritor puede utilizar su vida sin cambiar lo más mínimo? Como mucho, nosotros mismos nos sentimos cercanos a un autor cuya sinceridad produce el encanto en un relato en el que todo parece "natural".

Si Jean Freustié dijera: "Jacques Lanzmann llama a su héroe Jacques Lanzmann, su primera frase podría tener sentido, y nos meteríamos en discusiones análogas a las que suscita la estrategia de Serge Doubrovsky en *Fils*. Pero decir que cuando "Jacques Lanzmann se llama Jacques Lanzmann", no es una autobiografía, es contradictorio, ya que el primer miembro de la frase prueba que uno mismo ha leído el libro como si se tratara de una autobiografía. De hecho, hay que suponer que Freustié entiende en este caso por autobiografía "verdad histórica absoluta", pero en esta ocasión se trata de un juicio sobre el propio género (la autobiografía es imposible), no de un juicio sobre la pertenencia del libro de Lanzmann a este género. La continuación de su texto va en esta dirección, con una serie de argumentos cruzados que hacen pensar en las oscilaciones de una brújula loca. Si los hechos no se relatan "de forma confidencial", ¿de qué forma podemos apreciar la "sinceridad" del autor?¿Lanzmann es un escritor que *utiliza su vida cambiándola*, o un autor *sincero* cuyo relato es *natural*? Esta indecisión es sin duda efecto del sistema de presentación contradictorio del libro.

Nombre propio y referencia: la venganza de la realidad

Los lectores que se fijan más en el uso de los nombres propios en un texto publicado son los que tienen en la vida real los nombres en cuestión. Sobre este punto la susceptibilidad es tal que puede ocurrir que una homonimia fortuita dé lugar a una demanda judicial: los condes de Béru intentaron perseguir a un famoso novelista que había creado un personaje con el apellido de Béru, personaje de unos rasgos "grotescos y vulgares"... Perdieron, porque en este caso no había ni verdadero perjuicio ni intención de hacer daño. Pero en cuanto hay una verdadera relación, y un perjuicio real (difamación o atentado contra la vida privada), el hecho de que se trate de una obra literaria o una novela en absoluto librará al escritor de la demanda judicial[10].

---

[10] Ver Jean Raynal y Raoul Castelain, "Le romancier et ses personnages", *Revue internationale du droit d'auteur*, nº XXXVIII, enero de 1963, p. 3-33. Para una jurispru-

Basta con que la persona que se siente perjudicada sea fácilmente reconocible, aunque se le haya cambiado el nombre (caso de las novelas en clave). Con mayor razón si es nombrada. La jurisprudencia da sobre todo ejemplos de obras de ficción o literarias, porque en esos casos el acusado suele invocar los "derechos artísticos" para eludir su responsabilidad penal. Pero cuando se trata de textos que se presentan abiertamente como referenciales (memorias, autobiografías, testimonios), y que utilizan los nombres reales de personas reales, difícilmente se puede eludir la responsabilidad en nombre de la creación literaria. Más adelante veremos la razón por la cual este hecho, que puede parecer evidente, a veces se desconoce.

Lo cierto es que tuvimos ocasión de leer en *Le Nouvel Observateur* del 21 de noviembre de 1977 (y sin duda en otros periódicos) un comunicado de la editorial Laffont en el que se decía lo siguiente:

> Debido a las protestas de la madre de Jacques Lanzmann dirigidas a su hijo por la interpretación que se presta a confusiones entre el personaje de la madre tal como se describe en la novela *Le Têtard* y ella misma, confusión que le ha causado muchos sufrimientos, Jacques Lanzmann reconoce que no existe ningún parecido entre el personaje de la madre de *Le Têtard* y su propia madre.

¿De quién se está burlando? ¿Del lector? Sí y no. Sí, ya que Jacques Lanzmann nos ha mentido, o bien en el programa de Sipriot, o bien en este comunicado. No se puede decir a la vez que no hay nada ficticio en *Le Têtard*, y que todo lo referente a la madre en *Le Têtard* es ficticio. No, a pesar de ello, no se burla del lector, en la medida en que en realidad no es el destinatario último de este comunicado. Se ve perfectamente que desempeña una función concreta en una comedia familiar muy real que es una prolongación de lo que se ha apreciado al leer *Le Têtard*. Este texto se publica para que la madre se quede contenta y retire la demanda judical. El lector se convierte en el árbitro de la jugada

---

dencia más reciente, ver Dalloz, *Répertoire de Droit civil*, 2ª ed., 1975, en los capítulos "Nom-prénom" y "Propriété littéraire et artistique", y en las actualizaciones posteriores correspondientes a estos capítulos.

y puede plantearse quién pierde más: Jacques Lanzmann al desacreditarse (pero, ¿se desacredita? Robert Laffont le hizo un gran favor al añadir aquel intempestivo subtítulo de "novela" que en esta ocasión le ha permitido guardar las apariencias), o su madre al llamar la atención de los lectores sobre la crueldad del retrato que se hace de ella en el libro de su hijo. De hecho, todo se reduce a un juego entre dos tipos de "público": el de la vida privada real, que conoce a la madre de Jacques Lanzmann, y para el cual el comunicado recupera la dignidad de la imagen de la persona desacreditada por el libro; y el público literario, la gran cantidad de lectores de este libro que obtuvo en 1977 el premio RTL: ellos no tienen ningún conocimiento directo de la persona en cuestión, y el comunicado les inducirá a volver a leer con mayor atención los pasajes que hablan de la madre.

"Cualquier parecido con la realidad será pura coincidencia". En el cine, este tipo de fórmulas preliminares tienen primordialmente la función de eximir la responsabilidad del creador, y el efecto real de llamar la atención sobre los posibles parecidos. Para el lector, el verdadero sentido del mensaje, es lo que se presupone: "van a creer que es verdad". El sentido aparente: "pero estarán equivocados", se expresa de forma demasiado tajante como para que se tome en serio. Llegamos a la conclusión de que aunque no es totalmente verdadero.... tiene algo de verdad. Al fin y al cabo, precisamente la referencia posible es la que garantiza la ficción a los ojos del lector, incluso cuando la fórmula la utiliza un autor de buena fe para proteger su derecho a inventar. "Los personajes y las situaciones que aparecen en este libro no tienen ninguna relación con la realidad", escribe Patrick Modiano al principio del libro *Boulevards de ceinture* (Gallimard, 1972), en el que un padre intenta tirar a su hijo al metro. ¿Con *qué* realidad? Está claro que se trata de la vida del autor y de la relación con su padre. Yo, como lector, en ausencia de cualquier otra información, tiendo a pensar en ello —aunque el libro sea presentado como una obra de ficción. Sin duda, la advertencia iba dirigida a un reducido número de parientes, amigos y conocidos, que precisamente tenían un relativo conocimiento del referente, y había que tomar precauciones en caso de posibles reproches. Esta es la respuesta que dio Modiano a un entrevistador sobre este punto concreto:

Jean-Louis de Rambures: En cualquier caso hay una parte autobiográfica innegable en sus novelas.

Patrick Modiano: Sí. Pero está totalmente transformada por la imaginación. Presentar los hechos tal como ocurren en la realidad es algo que siempre me ha parecido poco novelesco . Para que resulte novelesco, hay que deformar, concentrar, buscar todos los detalles significativos de lo que pasó y luego exagerarlos de forma desmesurada. Por ejemplo, en *Les Boulevards de ceinture*, en principio me inspiré en mi padre. Pero no cuento hechos reales. Nunca intentó tirarme al metro. Simplemente no le caía bien. Entonces, elegí este gesto espectacular para simbolizar esa hostilidad que sentía hacia mí.

Entonces, cuando las personas se reconocen en mis libros, me dicen "es escandaloso", "es mentira". En cierto sentido, tienen razón. Pero al mismo tiempo, es la pura verdad llevada hasta sus últimas consecuencias[11].

Modiano hubiera podido decir también que en cierto sentido no tienen razón, ya que, a diferencia de lo que hará más tarde en *Livret de famille*, no utiliza su nombre en el texto. ¡La que le hubieran organizado en caso de haberlo utilizado! Si hubiera pretendido unir el derecho innato del escritor a inventar con la utilización de nombres reales, quizás le hubiera ocurrido lo que le pasó a la editorial Gallimard, obligada en 1962 a interrumpir totalmente la difusión de *Nord*, de Céline, volver a hacer otra edición cambiando todos los nombres propios y pagar daños y perjuicios a la familia prusiana "Zornhof" a la cual Céline había calumniado gravemente[12]. No se puede jugar a todas las cartas a la vez, al menos abierta y cínicamente, sin exponerse a ser sancionado por la realidad. El subtítulo de "novela" de *Nord* se había considerado carente de importancia, frente a la utilización de los nombres propios. El novelista que quiere "mentir sobre lo verdadero" hasta el final, es decir, dar a la verdad profunda que

---

[11] Jean-Louis de Rambures. *Comment travaillent les écrivains*. Flammarion, 1978, p. 130.

[12] Ver sobre este punto las informaciones de Henri Godard en su presentación del t. II de las *Novelas* de Céline en la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974 (p. 22-27, 1159-1161).

le parecen ocultar sus fantasmas la apariencia exacta del mundo en que vive con sus contemporáneos, puede terminar pasando por un "verdadero mentiroso". Pero la literatura se mueve en un terreno ambiguo, y además, en la mayor parte de los casos, con la complicidad de los lectores...

"Soy un pájaro, ved mis alas": tardía conversión, para Lanzmann que había dicho anteriormente "no hay ficción". ¿Cómo puede ser posible que no haya previsto, al publicar este libro autobiográfico, que podría tener problemas con la justicia? Al no conocer ni a Jacques Lanzmann, ni a su madre, ni la situación de sus relaciones[13], no puedo decir nada. Por ello, las reflexiones que vienen a continuación serán de carácter general. ¿Cómo explicar la relativa "irresponsabilidad" que muestran tantos escritores en este terreno?

¿Mi nombre me pertenece?

Todo el mundo se siente más o menos propietario de su nombre, de su persona, de su historia (e incluso de su imagen). Precisamente por esta razón atacamos a los demás si deforman o manchan nuestra imagen o nuestro nombre. Pero, como resultado de ello nos sentimos libres para decir de nosotros mismos lo que queramos. ¿Una persona está obligada, dentro de su propiedad, a respetar el código de circulación? ¿Acaso hemos visto alguna vez que alguien se ataque a sí mismo ante los tribunales por difamación o por atentado a la vida privada? Un escritor que se confiesa, que habla mal de sí mismo, ciertamente asume un riesgo, el de inducir cambios en su vida privada o pública, pero se siente dueño de sus actos. A este sentimiento de propiedad, de tener la razón, hay que añadir la sensación de poder que produce la práctica de la escritura. Cuando escribo mi autobiografía, aun cuando honestamente me esfuerzo en reflejar lo ver-

[13] En una de las reediciones de *Le Têtard* (Rombaldi, 1978), tenemos un indicio, aunque imposible de interpretar, sobre la evolución de las relaciones entre la madre y el hijo tras las desavenencias: al final del libro, Lanzmann añadió *una* frase: "Esta noche ceno con Claude en casa de mi madre"... ¿Provocadora o real reconciliación? Esta frase no se conservó en la edición de bolsillo de 1979.

dadero, soy consciente de que precisamente la escritura es lo que da sentido a mi "vida". La intensidad del efecto producido por mi relato me produce un sentimiento de realidad (realidad de mi placer, realidad del éxito obtenido ante los lectores) contra el cual la intensa realidad del pasado en absoluto puede luchar. Podemos observar este fenómeno en los narradores orales, que van componiendo progresivamente sus historias para producir un efecto óptimo. La fuerza de la escritura es tanto más poderosa cuanto que, en el momento en que se está escribiendo, uno no se da cuenta exactamente del tipo de compromiso que se establecerá con el público y cuanto que no se ven las consecuencias. Uno construye con toda tranquilidad la imagen de *su* verdad, con una buena fe total, sintiéndose con el derecho a reorganizar, elegir, callar, exagerar. Derecho de la persona sobre su imagen, derecho del escritor sobre su escritura, diferencia entre escritura y publicación, todo concurre a dar a quien escribe libertad y buena conciencia. Uno se quedará francamente sorprendido, a veces totalmente indignado, cuando choque con el derecho de los demás. Entraremos en la fase de los equívocos y de los procesos.

Simplemente equívocos mientras se trate de la *creencia* del lector. Si me ha parecido verdadero, al leer, lo que, hecha la verificación, se revelará falso, o alterado, es que soy un ingenuo, un ingenuo que considerará al escritor un mentiroso. Una amiga me pide que lea el relato, francamente conseguido, de su oprimida infancia. Me quedo impresionado, hablamos de ello como si fuera realidad, ya que la heroína lleva su nombre —hasta el momento en que me planteo una duda. Le hago algunas preguntas precisas sobre los hechos y los nombres y me doy cuenta de que una parte nada despreciable es producto de la imaginación. Los dos nos sentimos incómodos. Tengo la impresión de haber sido víctima de un engaño, o me siento avergonzado por haberme confundido, mientras que ella se extraña de que me lo haya creído al pie de la letra, o más bien de que le dé importancia al hecho. Al mismo tiempo mi sorpresa le hace ver la existencia de un problema, que evidentemente no se había planteado. Cogiendo un ejemplo menos personal, Sylvie Caster publicó una novela, *Les Chênes verts* (Éditions BFB, 1980), que la crítica trató como

una autobiografía, aunque la narradora de este relato en primera persona no tiene nombre. Las entrevistas que concedió parecen confirmar esta interpretación. También fue a hacerle una entrevista una de mis estudiantes. A Sylvie Caster le sorprendió su pregunta, antes de dar en las respuestas los datos siguientes:

> *Marie-France Terry*: En *Les Chênes verts*, ¿qué hay de autobiográfico?, ¿qué hay de realidad?
>
> *Sylvie Caster*: Todo lo que es triste es verdadero, todo lo que es un poco divertido es falso. Por ejemplo, la bruja, es concretamente una mujer que vi pasar en bicicleta cuando era pequeña. Como estaba aburrida de escribir sin parar, para inspirarme, me dije: "Veamos, voy a hacer un breve episodio sobre esta bruja, esta mujer que vi pasar a lo lejos", y escribí así diez páginas, para divertirme (...) No es una verdadera autobiografía porque hay momentos en que uno se aburre de escribir únicamente cosas que han pasado de verdad. De vez en cuando es bueno evadirse, poner algunas cosas que no han ocurrido de verdad (...). Hace un momento le he dicho que todo lo alegre era falso, pero éste (el episodio de las encinas) es verdadero. ¡Ah!, pero también hay desgracias que son falsas, por ejemplo la señora nunca se llegó a hacer un corte en la cara con una cuchilla, pero yo lo sentí así, que a esta señora nunca le agradaría ver reflejada su cara en un espejo[14].

Se podrá pensar: ¿qué importancia tiene? Efectivamente, estas remodelaciones del pasado en este caso sólo le conciernen a ella, y ella llamó a su libro "novela", aunque garantizó la lectura autobiográfica. Nos puede sorprender simplemente que parece que es la primera vez que hace una separación entre lo verdadero y lo falso. Al propio lector le pareció todo verdadero: ¿de qué forma hubiera podido establecer una distinción? Y además los escritores saben perfectamente que los lectores les pasarán por alto estas libertades que se toman con respecto a la realidad, en caso de que las descubrieran, ya que el libro les ha gustado. De todas formas, nunca podrán descubrirlas.

---

14 Entrevista a Sylvie Caster, abril de 1981. *Les Chênes verts* se publicó en una edición de bolsillo en 1981. Los pasajes de los cuales habla Sylvie Caster son los siguientes: la bruja, p. 69-74, las encinas, p. 56-62, la señora del espejo, p. 175-177, en la edición de bolsillo.

Pero, ¿si estos arreglos conciernen a otras personas? ¿Cada cual es realmente propietario de su vida privada? Casi siempre la vida privada es una copropiedad. Se habrán dado cuenta de que todos los relatos autobiográficos de los que he hablado eran ajustes de cuentas familiares, contra un padre o una madre. La otra variante dominante es el ajuste de cuentas conyugal, cuyos ejemplos más importantes en estos últimos años han sido, en cuanto a autobiografías, las *Mémoires intimes* de Simenon (Presses de la Cité, 1981), y, en lo que a "novelas" se refiere, *Un amour de soi* de Serge Doubrovsky (Hachette, 1982). Evidentemente, al autor su nombre propio sólo le pertenece en parte: si lo utiliza en un texto, implica automáticamente a otras personas. Sylvie Caster decía a Marie-France Terry: "Escribir este libro, fue luchar contra el silencio. Mis padres siempre me habían dicho: "¡Que no se te ocurra meter tu nombre, *nuestro nombre*, en lo que escribes!" Contar la propia vida privada, familiar o amorosa, con el propio nombre, supone inevitablemente un atentado contra la vida privada de nuestros allegados. Es una especie de abuso de autoridad, o de abuso de poder —del poder que dan la escritura y la publicación. Esta proposición, a la cual doy voluntariamente un tono dramático, se desconoce por dos razones. La primera es que en la mayor parte de los casos este atentado contra la vida privada no es ni difamatorio ni injurioso, y además es autorizado, o al menos pasivamente tolerado, por las personas aludidas. La segunda es que, cuando este atentado es indiscreto o difamatorio, es en cierta manera *irreparable*, lo cual puede hacer dudar a las víctimas a la hora de recurrir a la justicia. Un proceso suele agravar el daño, como ocurre también a veces en los casos de violación.

Si la ley puede castigar la difamación o el atentado contra la vida privada, difícilmente puede borrar una indiscreción ya cometida[15]. Es tanto un problema jurídico como ético. Al autobiógrafo le corresponde calibrar sus responsabilidades. Michel Leiris y Alain Jouffroy me van a facilitar ejemplos de las dos

[15] Sobre los problemas de la difamación, ver *Répertoire de droit pénal*, publicado bajo la dirección de Maurice Aydelot, Dalloz, 1977, t. II, cap. "Diffamation"; sobre los atentados contra la vida privada, *ibid.*, t. IV, cap. "Vie privée", así como la tesis de Didier Ferrier, *La protection de la vie privée*, Universidad de Ciencias Sociales de Toulouse, 1973.

opciones extremas que se pueden dar en este terreno. Michel Leiris intentó, a lo largo de una construcción autobiográfica elaborada a lo largo de más de cincuenta años, ser de una sinceridad despiadada con respecto a sí mismo, pero tratando de poner lo menos posible en entredicho al prójimo:

> Me he impuesto una regla: hablar de mí (a lo cual tengo pleno derecho) pero lo menos posible de los demás. En lo que se refiere a mi propia mujer, de la cual hablo mucho, nunca lo hago de forma directa. Y lo mismo en lo que se refiere a cada uno de mis allegados. Verme en la situación de poner en entredicho a los demás es un aspecto del trabajo que siempre me ha molestado[16].

Llevado al extremo, este respeto humano, o esta timidez, pueden acabar por ensordecer y paralizar la voz autobiográfica, o confinarla a la pura introspección. Y puede que la obra de Leiris carezca del relieve que un poco de sadismo añadiría a ese masoquismo triunfante[17]... En el otro extremo, encontramos las justificaciones militantes que Alain Jouffroy dio a las indiscreciones que practica en *Le roman vécu* (Laffont, 1978). Desde el principio, Jouffroy señala el placer que le produce el compromiso autobiográfico y referencial que implica el uso de los nombres verdaderos:

> Así, al empezar esta novela en la que me podría haber puesto un nombre falso, e inventar Laras, Addas y Maras, a las que mis distintas mujeres hubieran reconocido e interrogado como a espejos más o menos deformantes, veo el placer que me produce el tener conciencia de que se trata realmente de mi propia vida, y no de la de un personaje híbrido, a medio camino entre lo real y lo ficticio[18].

Llamará a todas las mujeres por su nombre, excepto a una, que llama Bonaparte. Su intención es abolir el "muro de la vida

---

16 Entrevista con Raymond Bellour, *Les lettres françaises*, 29 de septiembre de 1966.

17 Esta observación, quizás paradójica, muestra la discordancia entre las consideraciones éticas y estéticas. Un libro de venganza puede ser exclusivamente una bajeza si sólo tiene trescientos lectores, se convierte en "una novela importante de la temporada" si tiene treinta mil lectores, y talento...

18 *Le roman vécu*, Laffont, 1978, p. 2

privada". A propósito de una desavenencia que le hizo reñir con Matta por una "indiscreción", declara:

> (...) Un individuo tiene todos los derechos y en primer lugar el de definirse individualmente con relación a los demás (...). Pero un libro es también una acción, a la cual el autor en absoluto impide que se responda con otros libros: todo el mundo debería tener libertad para escribir, en todo momento, lo que piensa de lo que ha vivido, visto, oído, experimentado[19].

Está claro que la reciprocidad posible alegada aquí es un argumento carente de valor. En primer lugar, porque precisamente no es posible. No todo el mundo es escritor, ni tiene buenos contactos con el mundo literario que le permitan publicar un libro de confidencias en una importante editorial parisina, ni consigue ir al programa de televisión "Apostrophes", ni tener una buena "crítica", etc... Por otra parte, aunque fuera posible, ¿se puede obligar a los demás a este tipo de reciprocidad? En cualquier caso, el código civil, una vez hecha la modificación de 1970, es muy claro en este punto: "Todo el mundo tiene derecho a que sea respetada su vida privada" (artículo 9).

Está claro que el lector capta esa violencia que el autobiógrafo ejerce sobre la vida privada de los demás. Es partícipe, a veces con desagrado, aunque en la mayor parte de los casos con placer, de la carnicería. La idea de que es algo que ha ocurrido de verdad (aunque se hayan cambiado los nombres el contexto los deja adivinar, como en *Femmes* de Philippe Sollers) es francamente excitante, como ocurre en las corridas de toros. Excitante o enloquecedora. Esa impresión tuve al ver a Cavanna presentar en "Apostrophes" *Les yeux plus grands que le ventre* (Belfond, 1983), el cuarto volumen de su autobiografía, en el cual cuenta su vida íntima, dividida desde hace diez años entre su mujer y su amante[20]. Un tanto violento, trataba de explicar que no podía hablar del libro porque era verdad —seguía igual

[19] *Ibid.*, p. 258-259.
[20] "Apostrophes", 13 de mayo de 1983.

y el libro no había cambiado nada-, tenía la sensación de que aquellas dos mujeres le estaban mirando en ese momento. Prolijo a la hora de escribir, pero incómodo ante la cámara que reconstruía la situación real.

Prueba en contra: el caso Rezvani

No todos los autobiógrafos practican este juego cruel, en el que el texto es la vez un acto de indiscreción o de agresión. Cuando practican este juego, ¿pueden alegar la doble categoría de la autobiografía (obra literaria y documento referencial) para no sufrir las consecuencias desagradables de su acto, y destrozar impunemente la vida de los demás? Este es el problema que se planteó en 1981 cuando Serge Rezvani publicó en Stock su autobiografía, *Le testament amoureux*. Habla muy mal de bastantes personas, entre otras de varios miembros de la familia Lanzmann, y sobre todo de Evelyne Lanzmann, hermana de Jacques y de Claude, con la cual estuvo un tiempo casado. ¿Qué decía de su ex mujer? No tengo la menor idea, ya que la edición que tengo está llena de blancos, que invitan a la imaginación, y al mismo tiempo este texto deshilachado nos da indicios de la pugna entre el ex marido y el hermano de la persona en cuestión. Claude Lanzmann había solicitado como recurso de urgencia la retirada del libro, el presidente del tribunal se limitó a imponer unos cortes. Veamos como *Le Monde* (11 de septiembre de 1981) resumió la audiencia:

> A sus adversarios, la Sra. Georges Pinet, abogada del autor y de los editores, ha opuesto el derecho del escritor a expresarse libremente al hacer el relato de su vida, sin poder silenciar un desgraciado matrimonio con la hermana de los Señores Claude y Jacques Lanzmann, la actriz Evelyne Rey (que se suicidó).
>
> Si el autor formuló apreciaciones desagradables sobre quienes fueron su suegra y su cuñado, no hay nada de "intolerable" en ello en su opinión ya que el Sr. Jacques Lanzmann se mostró igual de mordaz en su autobiografía aparecida hace varios años.

El primer argumento está destinado a evitar la retirada o los cortes (que son efectivamente una especie de censura *a priori*), pero no vemos como se pudo librar Rezvani de las consecuencias de la publicación, si posteriormente se considera calumniosa o que atenta contra la vida privada. El segundo argumento sólo es válido aparentemente. La mordacidad de Jacques Lanzmann con respecto a su madre precisamente fue castigada. ¡Su madre consiguió, por medio de un proceso judicial, que se retractara públicamente! Los abogados de la familia Lanzmann sacan continuamente partido de ello:

> Los abogados de los demandantes protestaron señalando que la obra del Sr. Lanzmann, aunque autobiográfica, era una novela y que, como resultado de un recurso de urgencia presentado cuando se publicó, había tenido que hacer una aclaración en la prensa, exponiendo que no había que identificar a su personaje con su madre.

¿Rezvani podía, tal como su abogado le propuso entonces, añadir una advertencia en el libro, especificando que la Evelyne Lanzmann de su relato no tenía nada en común con la persona con la cual se había casado…? El libro de Rezvani, bastante anecdótico, hubiera perdido parte de su interés si no se hubiera creído en la realidad del referente. Pero en el caso de que hubiera incluido la absurda advertencia propuesta se le hubiera creído mucho más... El juez rechazó esta hipocresía y obligó a hacer unos cortes. El proceso tuvo lugar en febrero de 1982. Por mucho que Rezvani invocara la libertad de expresión que garantiza el artículo 11 de la declaración de los derechos humanos, y apoyaran su causa Alain Jouffroy y otros amigos escritores, pudo más el artículo 9 del código civil sobre la protección de la vida privada. Rezvani y sus editores fueron castigados con una indemnización de 19.000 francos por daños y perjuicios a Claude Lanzmann y a su madre (*Le Monde*, 5 de febrero y 12 de marzo de 1982).

Es prácticamente cierto. O: la curiosidad es un defecto peligroso

Acabaré con Lanzmann (Jacques) contando la historia (fugaz) de mis relaciones con él. Leí *Le Têtard* en 1979, en la

edición de bolsillo, sin conocer en absoluto el conjunto del "paratexto". Lo leí para poder responder a un alumno que me preguntó si se trataba de una autobiografía. Me pareció un libro muy bueno, original y emocionante, a veces al límite de lo inverosímil. La presentación resultaba confusa. ¿A qué atenerse? ¿El prefacio era un verdadero prefacio autobiográfico de Lanzmann, o formaba parte de la ficción que parece anunciar el subtítulo? Los escritores suelen asegurar frecuentemente el servicio postventa de sus productos. En diciembre de 1979, escribí a Jacques Lanzmann y me contestó. Citaré lo más importante de mi carta y de su respuesta:

> *Philippe Lejeune*: Acabo de leer, con gran placer, *Le Têtard*, en la edición de bolsillo: ¿por qué ha puesto al héroe de la *novela* su propio nombre? ¿Cómo hay que leer este libro? ¿Como un relato puramente ficticio o como un relato histórico?
>
> *Jacques Lanzmann*: Sólo unas palabras para decirle que una historia como *Le Têtard* no se inventa. Sólo se interpreta y en este caso concreto muy poco. Esto es todo lo que le puedo decir. Está claro que no se quedará satisfecho pero así es.

¡Lo tengo bien merecido! La respuesta que obtuve se ajusta más a la realidad que la respuesta dada a Sipriot (todo es cierto) o que el comunicado de la editorial Laffont (todo lo que concierne a la madre es falso). Los matices que hace parecen acertados. Su irónica prudencia se explica por las molestias que le causó su madre. Pero implica una retractación con respecto al pacto autobiográfico: "eso es algo que no le interesa, usted es un despreciable curioso". ¿Realmente tengo la culpa de ser curioso? ¡Yo no he obligado a Jacques Lanzmann a contar su infancia a todo el mundo! Escarmentado por las molestias que su incursión imprudente en la autobiografía le ha causado, se refugia en el contrato medio-autobiográfico, cuya ambigüedad le sitúa en una posición más cómoda. El lector se ve motivado por el anuncio de que el relato cuenta la vida real del autor, pero a continuación se le deja en la incertidumbre sobre el grado de invención o el tipo de transposición. ¿Qué pasa la mayor parte del tiempo? El lector

lee el texto como si se tratara de una autobiografía, y el autor está al abrigo de cualquier reproche[21]. ¿Cómo podría saber yo, desde mi posición de lector, cual es la parte "interpretada"? La única información que tengo para hacer un juicio es el texto, y si el texto gira en torno al nombre del autor (como en el caso de Lanzmann, y también en el caso de los relatos autobiográficos de Céline, Malraux y otros), construiré la imagen de su persona y de su historia basándome en los datos que me da, por mucho que me esfuerce en tener en cuenta la advertencia inicial. Los matices o las dudas que me plantee no tendrán ningún sentido. Sólo me queda creer. Y ello más aún cuando el autor, libre de la preocupación de veracidad, ha podido retocar, exagerar, etc... es decir, recurrir a medios que facilitan la identificación del lector (la movilización de sus recuerdos y de sus fantasmas). El eco que el relato encuentra en mi vida anterior me confirma en la idea de que el libro sale directamente de la vida del autor; el efecto de recepción es interpretado como efecto de emisión.

Esta duplicidad puede ser objeto de un juego confesado, como en el caso de las dedicatorias que Antoine Blondin puso al principio de su "autobiografía" *Monsieur Jadis* (La Table ronde, 1970):

> Al abate Pistre, la parte de confesión que le corresponde por derecho.
>
> A Yvan Audouard, las mentiras, en recuerdo del maestro de la "verdad del domingo".

En cuanto al lector, que no es ni Pistre ni Audouard, que se las arregle, que luego no diga que no ha sido advertido. Incluso al novelista le puede hacer gracia ver el lío que se organiza:

---

[21] El autor puede adoptar estas estrategias ambiguas como una artimaña, pero también por simple comodidad, y sin prever el efecto que producirá el dispositivo. Leeremos con gran interés el testimonio de Pierre Michon, "El lector siempre tiene la razón" (*Le Monde*, 23 de marzo de 1985), a propósito de las lecturas referenciales que se hicieron de *Vies minuscules*, novela, Gallimard, 1984. En estos textos, que evocan la vida de personajes imaginarios y complicados, había conservado los nombres de los lugares reales (aldeas, pueblos) y sólo había hecho pequeñas modificaciones de los nombres propios de los individuos que estaban en el origen de esta "semificción". En el lugar, todo el mundo se puso a "recordar" estas vidas en parte inventadas, desposeyendo así al novelista, atónito, de su creación.

> *Catherine Riboit*: Lo que tiene de maravilloso la novela es que uno puede hablar de sí mismo dando la impresión de que está hablando de los demás. La novela ayuda a conocerse mejor, conocerse a sí mismo sin darse a conocer a los demás, ya que nunca se puede saber al leer una novela qué anécdota es real y cuál no lo es. Después de leer *Le bal des débutantes*, la gente me decía: "Esta historia es real". ¡Pues no! Siempre se confundían. Encuentro excitante poder contar una historia muy personal sin que en realidad lo sea[22].

Catherine Rihoit ciertamente tiene razón al decir que es algo que le hace gracia, ya que sus novelas no son presentadas como autobiográficas (aunque precise al principio de *Le bal des débutants* que "Cualquier parecido...", etc.). Ella no ha prometido nada al lector. ¡Peor para él! Pero describe perfectamente el mecanismo por el cual, cuando, *a fortiori*, el autor ha prometido algo, el lector cree todo. Y es lo que hace tan delicada, tan problemática, la estrategia de aquellos que, como Serge Doubrovsky, tratan de aunar el nombre propio real y la ficción.

El caso Doubrovsky

En 1977, la editorial Galilée publica *Fils*, novela, de Serge Doubrovsky. Disfruté mucho leyendo el libro. Partiendo de un proyecto aparentemente autobiográfico, Doubrovsky pone en práctica una forma de escribir totalmente nueva: cuenta la historia del narrador a lo largo de un día en el que se refracta y se condensa una parte de su vida, más o menos como en *Histoire* de Claude Simon. Ese día acude a una sesión de psicoanálisis —y el tema del libro es el trabajo del análisis. Doubrovsky de ninguna manera trata de contar su análisis tal como lo hizo, con un estilo totalmente clásico, Marie Cardinal. Quiere prolongarlo y guiarlo a través de un tipo de escritura que utiliza todos los recursos del significante: nos introducimos en una especie de

---

22 "Conversaciones con Catherine Rihoit", entrevista de Bernard Pivot, *Lire*, abril de 1980, p. 36. *Le bal des débutants* (Gallimard, 1978) se publicó en la Colección Folio en 1982.

monólogo interior del personaje, en un análisis de conciencia, pero este monólogo es un texto que se ve claramente que está construido a base de juegos de palabras muy controlados, un serio trabajo de escritura (y de tipografía) sugerente, cautivante, e incluso a veces divertido que habría que atribuir menos al personaje que "vive" la jornada que al narrador que la reelabora (o elabora). Pero resulta difícil establecer diferencias ya que el personaje, el narrador y el autor tienen el mismo nombre: Doubrovsky. Si el libro lleva el subtítulo de "novela", no es por descuido o indiferencia, sino a propósito, y con un deseo de experimentación. Doubrovsky estableció cuidadosamente el "contrato de lectura" de su libro, antes de publicarlo. Y él mismo, más adelante, en dos extensos artículos analizó detalladamente la innovación que suponía su tentativa con relación a la tradición de la autobiografía, y con relación a los escritos clásicos de psicoanálisis[23]. Me remito a estos textos, pero sobre todo a la lectura de la novela, y me limitaré a hablar de este punto concreto, el uso del nombre propio, ya que me concierne mucho más por el hecho de que, precisamente tras haber leído "Le pacte autobiographique", Doubrovsky decidió utilizar su nombre —según me contó en una carta:

> Recuerdo que, al leer hace tiempo en *Poétique* su estudio, marqué el pasaje (que acabo de volver a encontrar): "¿El héroe de una novela declarada como tal puede tener el mismo nombre que el autor? Nada lo impediría, pero en la práctica no nos encontramos con ningún ejemplo". En aquella época estaba escribiendo mi libro y aquello me influyó, me llamó profundamente la atención. Incluso ahora, sigo teniendo mis dudas sobre el carácter teórico de mi trabajo. No soy yo quien deba decidirlo, pero intenté llenar aquella "casilla" que su análisis dejaba vacía, y fue como un impulso el que de repente me hizo relacionar su texto crítico con lo que estaba escribiendo, sino a ciegas, al menos en una semi-oscuridad...[24]

---

23 "L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse", *Cahiers Confronta-tion*, nº 1, primavera de 1979, p. 95-113; y "Autobiographie/Vérité/ Psychanalyse", *L'Esprit créateur*, XX, otoño de 1980, p. 87-97.

24 Carta del 17 de octubre de 1977.

En la contraportada del libro publicado en 1977 aparecen dos textos. Uno, impreso con tinta negra, presenta el contenido del libro:

> "Juego de imágenes, resultado *Les fils*". Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco), lejanos (su infancia, antes de la guerra y durante la guerra), y también problemas cotidianos, avatares de la profesión (...)

El segundo texto, impreso con tinta roja, define el *género* al cual pertenece el relato:

> ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva. Encuentro *hijos* de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, una escritura anterior o posterior a cualquier literatura *concreta*. Como se suele decir, música. O aún más, autofricción pacientemente onanista, que ahora espera poder compartir su placer con ustedes.

¿Qué entiende el lector? La modestia de Doubrovsky no da lugar a engaño: está claro que desprecia los relatos profesionales escritos con un estilo académico, y eso es lo que él llama de manera restrictiva "autobiografía". El va a hacer otra cosa, que es mejor. Su plan se podría expresar con la palabra *faction*: "ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales". El lector retiene fundamentalmente la idea de que el libro habla de hechos reales, y el uso de los nombres propios reales (al menos el del autor) le confirma en esta idea. Luego leí el libro como si se tratara de una autobiografía que utilizaba nuevos recursos, sacados esencialmente del *nouveau roman*: la condensación de una vida reflejándose en la conciencia de un personaje, y la exploración de esta conciencia a través de los significantes. Una nueva "verosimilitud" autobiográfica. Al igual que Boudard,

Cavanna o Claude Duneton escriben su autobiografía a lo "celiniano", Doubrovsky escribe la suya a lo "Claude Simon". Al moverme en el mismo medio profesional que Doubrovsky, podía además verificar unos cuantos datos relacionados con el uso de los nombres propios. El tal "Tzvetan Todorov" que describe, y con el cual come (*Fils*, p. 343-356), es el que yo conozco. El libro cita de pasada a otros miembros del cuerpo docente de la New York University, donde el verdadero Serge, al igual que el Serge del libro, es profesor. De repente, todo lo demás me pareció verdad. Ficción, si se quiere, esa "palabra de andar por casa", esa "divagación poética", pero medio en cualquier caso menos engañoso que el relato académico, de delimitar lo verdadero. La advertencia de Doubrovsky coincide con las advertencias oratorias de muchos autobiógrafos: lo que digo es mi verdad, producto de mi memoria que elaboro a través de la escritura. Lo característico de la autobiografía es ser una narración cuyas técnicas están tomadas en parte de la forma de escribir novelas de la época, pero en la que se supone que se cuentan cosas que han ocurrido en la realidad. Influido por el *nouveau roman*, el trabajo de Doubrovsky tenía la particularidad de mostrar esta doble naturaleza que no le era en absoluto particular.

De hecho, había entendido de forma equivocada el contrato que Doubrovsky proponía a sus lectores. Ingenuidad por mi parte, sin duda. Solamente puedo contar mis obcecaciones, y las sorpresas que me dio al leer sus autocomentarios, o al escucharle hablar en público de su libro. Así es como presenta su juego sobre el "pacto":

> Ciertamente, según la célebre frase de Sartre, "todo arte es desleal" (*Situations I*), o incluso, como dice Aragon, la tarea del escritor consiste en "mentir la verdad". Pero en mi libro es necesario señalar de qué tipo es la "mentira": por un lado, al poner el subtítulo de "novela" al libro, según la terminología de Philippe Lejeune, se establece un "pacto novelesco" basado en una no-identidad (entre el autor y el personaje) y una "prueba de que es ficticio" (novela); pero, al establecer de entrada la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje, automáticamente el texto es una muestra del "pacto autobiográfico".

> ¿Se trataría simplemente de una "novela autobiográfica"? No, si seguimos a Philippe Lejeune, para quien la novela en cuestión da al lector "razones para dudar, a partir de los parecidos que cree adivinar, que hay una identidad entre el autor y el personaje, cuando el propio autor ha querido negar esta identidad, o al menos no afirmarla" (p. 25). Ahora bien, en *Fils*, no solamente el narrador/personaje aparece enseguida bajo las iniciales del autor "J.S.D." (p. 21), sino que el apellido "Doubrovsky" (p. 68) y los nombres, "Julien", "Serge" (p. 59) del autor son objeto de un desarrollo específico y están totalmente textualizados por la ficción. Ambigüedad del nombre, a la vez real y ficticio; del texto, a la vez autobiográfico y novelesco: dejaré de lado los problemas de narratividad, para retener exclusivamente la ambigüedad inscrita en el propio significante del título: *Fils* (...)[25]

Dejando de lado la discusión sobre el "pacto", centraré mi atención en la ambigüedad que Doubrovsky reivindica para su nombre. Es cierto que el título del libro es ambiguo, al menos a simple vista: podemos dudar entre el hijo de la madre y los hilos de la trama. Y la ambigüedad está subrayada por la diferencia entre el significante gráfico único y los significantes fónicos diferentes: desde el momento en que lo pronunciamos, estamos obligados a elegir, excepto en el caso de que lo hagamos de forma precipitada. Pero en lo que se refiere al nombre propio, en este caso no es ambiguo, ya que no hay lugar a dudas. Para el lector, sólo existe una referencia (el autor) y un único mensaje (la narración que cuenta la historia de un personaje que lleva su nombre). Aunque el trabajo de escritura es evidente, aunque la acción narrativa está fuera de los límites de la verosimilitud, la historia resulta totalmente creíble. Para que el lector considere una narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una "autoficción", tiene que percibir la historia como imposible, o como incompatible con una información que ya posee de antemano. Dominique Rolin cuenta, en *Le gâteau des morts*, novela (Denoël, 1982), la agonía y la muerte de Dominique Rolin en el mes de agosto del año 2000. Al hacerlo a través de un monólogo interior, efectivamente leemos

---

[25] "L'initiative aux maux", art. citado, p. 100.

la historia como si se tratara de un juego, de una hipótesis. Pasa lo mismo al leer el quinto volumen de la serie "autobiografía" de Cavanna, *Maria* (Belfond, 1985), en el que se describen unos episodios de la vida de Cavanna en 1989 o 1990[26]. Pero no ocurre nada de esto en el caso que estamos tratando. La ambigüedad sólo existe en la mente de Serge Doubrovsky, que es sin duda el único (junto con su psicoanalista) que podrá valorar la diferencia entre el texto y el "referente" real.

Doubrovsky quiso crear esta ambigüedad estableciendo una contradicción entre el uso del nombre propio y las indicaciones genéricas (novela en la portada, autoficción en la contraportada). De hecho, precisamente lo que es ambigua es la indicación genérica. ¿Lo es realmente? No es lo mismo la alegación de ficción, bastante confusa, y el compromiso referencial categórico y verificable. Por otra parte, hay que ver las cosas como son: los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas. Y esos nombres tienen incluso a veces una fuerza genérica autónoma, que puede paralizar, presentar como normas de estilo las indicaciones genéricas que van en sentido contrario. Es lo que ocurre en lo que se refiere al nombre del autor.

De ahí mi sorpresa cuando descubrí, en un punto clave, la presencia de la ficción. Había estado creyendo que la sesión de psicoanálisis, que es el centro del libro, condensaba ciertamente de forma impresionante un "trabajo" que en la realidad se había prolongado durante varios meses, o años, pero que se refería a un sueño realmente contado por Doubrovsky a su analista, y a unos problemas realmente discutidos entre ellos. ¿Cómo no creerle, cuando se nos ha advertido que los acontecimientos y algunos hechos eran "estrictamente reales"? De hecho, este compromiso Doubrovsky lo confirma en uno de sus autocomentarios:

---

26 De hecho, Cavanna deja claro en una advertencia sus reglas de juego. Propone llamar "autobiografía-ficción" a este tipo de texto de anticipación, que creía ser el primero en practicar (es cierto que es algo relativamente raro).

> Como toda autobiografía bien hecha, todos los hechos y detalles del relato están literalmente sacados de mi propia vida: los lugares y las fechas han sido verificados escrupulosamente. La parte de invención, llamada ficticia, se reduce a suministrar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que hace las veces de cajón de sastre a la memoria. Incluso los sueños citados, y en parte analizados, son "verdaderos" sueños, que anoté en un cuaderno cuando los tuve. La carta de la hermana, en la que se relata la muerte de la madre, es una carta de mi hermana. Y así sucesivamente. La identidad suplementaria del escritor y del crítico me permite aquí garantizar la veracidad del registro referencial[27].

Pero precisamente esta identidad le impide ocupar el lugar de un *lector real*. Lo que sabe le impide ver lo que hace. Sin duda le habrá extrañado mi sorpresa al enterarme de que aunque el sueño principal del libro era "real" (soñado y anotado por Doubrovsky), de que aunque el analista era real, en cambio Doubrovsky nunca había hablado de ese sueño al analista, y que, incluso, los problemas planteados por este sueño eran aquellos que el análisis real había dejado un tanto de lado.

> La parte central, "*Sueños*" (p. 131-291), está compuesta de "verdaderos" sueños, anotados en un cuaderno por el autor, ficticiamente "analizados" conforme los iba escribiendo a partir de "restos" totalmente inventados según las necesidades impuestas por la causa novelesca[28].

Aunque los sueños son "verdaderos", su inserción en el análisis es "falsa" y la función del analista en su explotación, inventada. Así, Doubrovsky se ha puesto en el lugar del analista para proseguir a su manera (pero economizando la escucha del Otro) el análisis. Se trata de un proyecto apasionante, pero ¿cómo adivinará el lector la diferencia entre el análisis real y el análisis imaginario? Sólo Doubrovsky podrá disfrutar de esta diferencia (que implica el asesinato del analista...). Sólo a través de declaraciones posteriores Doubrovsky ha llegado a dar aproximaciones (muy rápidas) al lector sobre la realidad. En 1982,

---

27 "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", art. citado, p. 89-90.

28 "L'initiative aux maux", art. citado, p. 113, n. 13.

en una conferencia, reveló que su psicoanalista, que él presentaba como no muy espabilado, había grabado varias sesiones con un magnetófono, con la aprobación de su paciente, y que finalmente había publicado un estudio del caso Doubrovsky (está claro que sin dar su nombre)...[29]. Información muy interesante: este es un caso en el que se podría comparar la escritura del analizado con la del analista. Pero es extraño que Doubrovsky, en un artículo titulado "Escribir el propio psicoanálisis", dedicado precisamente a la comparación entre las distintas formas de escribir un psicoanálisis, y en el que coge como ejemplo *Fils*, no haya dado a sus lectores esta información. Y más extraño aún es que a la salida de esta conferencia, cuando le pregunté la referencia del texto del analista, se negara categóricamente a indicármela...

¿Qué más da? Doubrovsky en ningún momento había prometido al lector que diría "toda la verdad", ni siquiera, en última instancia, "la verdad"... Lo que me interesa aquí es que realmente sólo he llegado a ver el texto como una ficción cuando, fuera del texto, Doubrovsky empezó a hablar autobiográficamente. El nombre sólo resulta (relativamente) ambiguo con relación a otra información que me permite reconstruir un "espacio autobiográfico" clásico. Pero como resultado de ello, mirando hacia atrás, tengo que valorar mi primera lectura menos como una ingenuidad por mi parte que como el efecto de un engaño. ¿Doubrovsky buscó realmente la "ambigüedad"?, o más bien ¿no provocó voluntariamente un error jugando con lo que es justamente el objeto de la presente demostración: el poder referencial del nombre propio del autor? Su única debilidad consiste en no haber podido resistirse al placer de analizar él mismo este engaño. Este es el ardid burlonamente desvelado:

---

29 Conferencia, el 27 de marzo de 1982, dentro del seminario "Manuscrito, escritura, psicoanálisis" organizado por el Centro de Análisis de Manuscritos (CNRS). El psicoanalista en cuestión, citado en "Fils", y que encontramos igualmente con su verdadero nombre en "Un amour de soi" (Hachette, 1982), es Robert U. Akeret, inventor del "fotoanálisis" (psicoanálisis a partir de las fotos de familia), autor de "Photoanalysis, how to interpret the hidden psychological meaning of personal and public photo", 1973.

> ¿Quieren ficción? Entonces utilizamos un recurso narcisista de captación eventual del lector, redoblando la del escritor, que se vuelve "interesante" tanto cara a los demás como para sí mismo, en tanto que "héroe de novela". Esta es la mediocridad de la persona transfigurada por su metamorfosis en personaje. Pero, a su vez, este "personaje", en absoluto quiero que me robe mi persona; no quiero que el lector me "haga suyo", que me convierta en *él*; ya que se trata, por el contrario, de que, por identificación captadora, *él* sea *yo*. Para que no haya lugar a la desapropiación inseparable del acto de lectura (...) haré de tal forma que resulte imposible distinguir al personaje ficticio de mi persona: nombre, apellido, cualidades (y defectos), cualquier acontecimiento e incidente, cualquier pensamiento, aunque sea de lo más íntimo, todo será *mío*, como por arte de magia de una referencia verídica[30].

Este texto, muy sutil, me deja intranquilo, ya que presenta la literatura como una especie de doble juego de manos: uno se convierte en personaje de novela para luego convertir ese personaje de novela en uno mismo. Sin duda, lo que ha ocurrido es más complicado y está más calculado. Está claro que Doubrovsky responde al esquema de los novelistas, y no al de los autobiógrafos, a lo Leiris, atormentados por una preocupación ética de verdad. En este texto provocador, la "verdad" se reduce al estado de medio, y el conjunto del sistema que permite el funcionamiento de la literatura autobiográfica es utilizado como una "apariencia engañosa". Lo que justifica esta actitud es, en última instancia, la certeza que tiene el escritor de que es en su escritura donde su verdad tiene lugar:

> Para el autobiógrafo, al igual que para cualquier escritor, nada, ni siquiera su propia vida, existe *antes* de su texto. Para cualquier escritor, pero quizás de forma menos consciente que para el autobiógrafo (si ha pasado por un análisis), el acto y la forma misma de escribir son la única inscripción posible de uno mismo, la verdadera "huella", indeleble y arbitraria, a la vez totalmente fabricada y auténticamente fiel[31].

30 "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", art. citado, p. 94.
31 "L´initiative aux maux", art. citado, p. 105.

La inconstancia y las palinodias de Lanzmann, las astucias maquiavélicas de Doubrovsky me han fascinado porque les hacían mantenerse en una zona fronteriza, a caballo entre dos sistemas de comunicación: el de la vida real, tal como funciona en nuestras sociedades, donde se tiene un nombre, responsabilidades, donde las relaciones entre los individuos están regidas por leyes, y las infracciones examinadas por tribunales que tratan de establecer la verdad antes de tomar una decisión judicial, y el de la literatura de ficción, donde lectores y autores, de común acuerdo, consumen y producen relatos que de ninguna manera hay que tomar al pie de la letra, y que no tienen en cuenta la distinción entre mentira y verdad. Los seguidores del segundo sistema (del cual yo mismo formo parte desde el momento en que leo una obra de ficción), si me han seguido hasta este punto, sin duda se habrán quedado consternados al haberme visto siempre valorar de forma grosera las obras literarias que llevan el título de "novela", con una mentalidad propia de guarda rural verificando documentos de identidad, deteniendo a máscaras de carnaval que sospecha de impostura... Precisamente en una época en la que se considera a los guardas rurales unos locos y en la que parece que ya no se lleva el ponerse máscaras ya que cada cual se disfraza de sí mismo. A no ser que se considere que la autoficción es un homenaje que la mentira rinde a la verdad.

Para calmar los ánimos, nada mejor que la gramática. Finalizaré haciendo una propuesta de clasificación de los factores de percepción del nombre como real dentro de un texto. Cuadro esquemático y provisional, que traza simplemente una línea de investigación posible dentro de una muy compleja realidad.

Para una pragmática del nombre real

Llamaré "nombre real" a un nombre propio de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre. Ese nombre puede ser el nombre que figura en el registro, un seudónimo, un apodo.

Llamaré "nombre imaginario" a un nombre propio de persona que leo pensando que no designa a una persona real.

Nos podemos encontrar con una situación intermedia, la del "nombre sustituido": un nombre claramente inventado, pero del cual o bien *sé* (cuando el autor, o el editor, advierten que algunos nombres han sido cambiados por discreción) o bien *supongo* (por el "paratexto", lo que se comenta o el contexto), que designa a una persona real que tiene un nombre distinto. El "nombre sustituido" se acerca al "nombre imaginario" en la medida en que puedo también suponer que esta referencia a una persona real que lleva otro nombre es solamente parcial.

Por último, tenemos el "nombre ausente": por ejemplo, el narrador-personaje de un relato autodiegético puede no tener nombre. Esta ausencia puede crear cierto malestar, el lector necesita poner nombres. Llenará este vacío, bien atribuyendo al narrador el nombre del autor, bien hablando del "narrador" o del "héroe".

Por otra parte, hay que distinguir entre el carácter (real, imaginario o mixto) del referente del nombre propio y el carácter de las informaciones dadas por el predicado del cual es el sujeto.

Para que en un relato un nombre de persona me resulte "real", basta con que se cumpla una de las tres condiciones siguientes (aunque a veces se cumplen dos o incluso tres condiciones):

1. *El texto está regido por un pacto referencial.* Por ejemplo, cuando leo en el periódico los artículos de actualidad, los sucesos, el "editorial", etc., a excepción de las partes regidas por un pacto diferente (novela por entregas). Por ejemplo, también cuando leo libros de historia, memorias, diarios íntimos, autobiografías, testimonios, reportajes, etc. Por lo general encuentro en ellos muchos nombres propios que no conozco, y que tomo como nombres reales. Entonces, en este caso, gracias al pacto el nombre se presenta como real.

Si con estos nombres se mezclan nombres propios que se refieren a personajes imaginarios, serán o bien el contexto, o mi competencia cultural los que me permitirán distinguirlos (ver 2). En estos textos, los nombres imaginarios pertenecen a perso-

najes mitológicos o personajes de ficción que no son creados por el texto, sino de los cuales se habla como de una realidad cultural.

2. *Independientemente del texto que leo, sé que el nombre es real*. Es el caso de la mayor parte de los nombres de personajes históricos, o de los personajes de la actualidad que tienen cierta fama. He leído ya su nombre en los libros o en la prensa, o le he escuchado hablar en la radio o en la televisión. Está claro que a ello hay que añadir el nombre de todos aquellos que conozco directamente. Reconozco entonces como real el nombre en cuanto lo veo, y ello sea cual sea el pacto que rija ese texto. Poseo siempre un mínimo de información. En el caso de los "nombres sustituidos", es esta información la que me lleva a sustituir el nombre dado en el libro por el nombre real. También la lectura de un relato en clave variará considerablemente según el tipo de información que posea el lector.

3. *El nombre es el del propio autor*. Aunque el pacto no es referencial, aunque al margen del libro no conozco a ninguna persona real que lleve ese nombre, el nombre del autor utilizado en el texto me parecerá real. Con mayor razón en el caso de que el pacto sea referencial, o en el caso de que conozca por otros medios la existencia de la persona que lleva ese nombre (fenómeno ampliado en la actualidad por la televisión: antes de leer *Le Têtard*, había visto a Lanzmann en "Apostrophes"). Utilizado en un relato, el nombre del autor tiende a hacer que pasen por reales los nombres de los personajes que entran en relación con él en la obra. En este caso, el nombre real establecerá el pacto referencial.

Por lo general, un nombre real suele estar asociado a un predicado considerado cierto pero, incluso cuando no es así (nombre real utilizado en una ficción), la creencia que engendra el nombre real se refiere, total o parcialmente, al predicado y, como resultado de ello, la información dada por el predicado se añade a la información que ya tenemos para completar el conocimiento que tenemos de esa persona. Un nombre real (correspondiente a los casos 2 y 3) tiene una especie de fuerza magnética; comunica a todo lo que toca un aura de verdad (propiedad que suelen explotar los novelistas al colocar en un segundo

plano de sus novelas a personajes históricos), y todo lo que se dice de él, incluso dado por ficticio, se incluye en su definición. Para contrarrestar este poder referencial, son necesarios signos muy explícitos (por ejemplo los de la sátira), o bien contradicciones o imposibilidades en la información propuesta (como por ejemplo, el caso de la muerte de Dominique Rolin en el año 2000). E incluso advertido claramente, no está claro que el lector pueda realmente leer como ficción el enunciado: considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real. Nombre, nombre, siempre quedará algo. Sobre todo si la persona que usted nombra, es usted.

II.
LA CRÍTICA
DE LA AUTOBIOGRAFÍA

5. EL ORDEN DEL RELATO EN "LES MOTS" DE SARTRE
por
Philippe Lejeune

(De "Le pacte autobiographique". Paris: Seuil, 1975)

1. El orden del relato en la autobiografía

¿Qué orden seguir para contar la vida de uno?

Esta cuestión es casi siempre eludida, resuelta por adelantado, como si no se planteara. De cada diez autobiografías, nueve empezarán inevitablemente con el relato del nacimiento, y seguirán luego lo que llamamos "un orden cronológico". Inevitablemente también la autobiografía experimenta, al menos en lo que se refiere al relato de infancia, una cierta dificultad a la hora de respetar este orden: los recuerdos están mal fechados, se pueden confundir las épocas; la memoria juega malas pasadas —el olvido, el recuerdo que vuelve después, el documento encontrado posteriormente y que desmiente el recuerdo anterior, etc. Escrupulosamente, el narrador informa al lector de estas dificultades: obtiene la doble ventaja de parecer sincero y preocupado por la exactitud, y de poner de relieve la riqueza y el

carácter poético de su vida íntima. Los escritores más experimentados caen en estas inocentes coqueterías. Precisamente es lo que da encanto a estos clichés esteriotipados. Escribir una autobiografía es un poco como enamorarse por primera vez: uno se queda extasiado al descubrir que *amour* (amor) rima con *toujours* (siempre), *mémoire* (memoria) con *passoire* (colador). Pero una vez desempeñada esta función, las diferencias o inexactitudes así excusadas, el autobiógrafo ya no se plantea seriamente el orden de su relato. O bien se deja llevar por su memoria, sin llegar a encontrar el orden que la estructura: muy a menudo esta "fidelidad" a la memoria, a la cual no acompaña ninguna investigación seria, es una solución fácil que de hecho puede comprometer la relación con el lector, y convertirse en habladurías. O bien se pone a seguir, lo mejor posible, el calendario paso a paso, convencido de que este orden es el orden de las cosas.

Sin embargo, el chasco que produce el orden de la memoria tendría que dar lugar a poner en duda el carácter "natural" implícitamente concedido al orden cronológico. La idea misma de un "relato natural" es absurda: como mucho hay un relato convencional o verosímil; y sabemos perfectamente que, en cualquier obra, es la forma la que determina el contenido. Si realmente los autobiógrafos desearan, tal como lo pretenden a menudo, transmitir lo que tienen de singular (sea en tanto que individuo o en tanto que tipo representativo de un grupo o de un momento de la historia), ¿no tendrían que plantearse primero la estructura que van a dar al texto? La experiencia demuestra que la expresión de la singularidad está considerada generalmente como un problema de *contenido* (carácter excepcional de la información aportada), o como un problema de *estilo* (trabajo de la expresión, del juego de tonos, y de la actitud del narrador frente al héroe y al lector), pero muy raramente como un problema de *estructura* del texto.

Hay para ello varias razones evidentes: la verosimilitud, el uso, la facilidad. Cualquier investigación original en la estructura del relato despierta la desconfianza del lector, que ve en ello un artificio, mientras que el uso del relato tradicio-

nal le da la impresión de lo vivido. Las investigaciones de la novela moderna son papel mojado para la autobiografía: la vida se sigue pareciendo a Balzac. Sin duda ello se debe a que a un cierto nivel (ese nivel en el cual la comunicación se hace más fácil con el otro), vivimos nuestra vida como una novela por entregas de carácter histórico: precisamente la cronología es la que ordena nuestras relaciones con los demás, desde la vida sentimental hasta los compromisos sociales, y la que acaba por pretender ordenar todas nuestras relaciones con nosotros mismos. Sólo nos constituimos como sujetos a través de esta relación con los demás, y es natural que la cronología, base de nuestra historia, ocupe un lugar capital en el relato de vida[1].

Dentro de esta forma que tenemos de considerar y de contar nuestra vida, el modelo novelesco desempeña un gran papel, pero sobre todo bajo la forma degradada que es el muy ambiguo género de la *biografía*, es decir, el relato de vida de alguien que ha existido, escrito por un narrador que se las da de historiador. Sospechamos que en el biógrafo hay error, parcialidad, deformación: pero nunca sospechamos de la forma misma de su relato, y de su orden, que es ya por el hecho de existir, una interpretación. La prueba es que no existe, al menos en Francia, ningún estudio serio sobre este género literario como tal, ni de la visión del mundo que implican las estructuras narrativas que utiliza tradicionalmente[2].

Pero, cabe preguntarse, ¿qué otro orden del relato se podría emplear? ¿Se puede contar una vida de otra forma distinta que no sea a través de su desarrollo?

---

[1] Cf. Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Presses Universitaires de France, 1952.

[2] Las conferencias de Maurois publicadas con el título de "Aspects de la biographie" (ed. Grasset, 1930), son el testimonio de un biógrafo sobre sus propias concepciones, más bien que un verdadero estudio del género. Incluso en el ámbito inglés, la literatura crítica sobre el género es mínima, contrariamente a lo que se pudiera creer dada la moda de la biografía en Inglaterra. Ver el panorama de los estudios sobre el género propuesto recientemente por Paul Murray Kendall, "The Art of Biography", Londres, 1965 p. XIV. Sartre es sin duda el primero en haber basado la técnica de la biografía en la concepción de un método original (ver "Questions de méthode"). Ello hace mucho más sorprendente la inocencia metodológica de Francis Jeanson en su biografía de Sartre ("Sartre dans sa vie", ed. du Seuil, 1974).

— ¿Cómo se explica entonces, podríamos responder, que algunos autobiógrafos se quejen de los límites que parece imponerles la técnica tradicional del orden cronológico[3]? ¿Y no es perfectamente posible que un texto, una vez que se refiere en última instancia al orden cronológico de la biografía clásica, sea construido siguiendo otro orden? Desde *Le bruit et la Fureur* hasta *La modification* o *Histoire*, no faltan ejemplos. ¿Por qué este tipo de investigaciones no interesan en absoluto a los autobiógrafos?

Los juegos cronológicos que se permiten los autobiógrafos tienen siempre como campo la relación del *presente* de la escritura, y del *pasado* contado por la escritura[4]. Precisamente en este plano se sitúan todos los juegos de estructura. Si el tiempo de la escritura sólo ha durado unos meses, como en el caso de Stendhal con *La vie de Henry Brulard*, obtenemos una especie de diario de la escritura del relato; si ha durado varias decenas de años, como en el caso de Chateaubriand, obtenemos una composición mucho más compleja: introducidos ellos mismos en la historia contada, los diferentes tiempos de la escritura permiten organizar un relato en el que el orden temporal es, en múltiples ocasiones, alterado para luego volver a su cauce. En este caso se da la invención de una forma original del relato, que expresa una cierta visión del mundo[5].

Pero las investigaciones referentes, con exclusión del tiempo de la escritura, al orden de exposición de los diferentes

---

[3] Cf. Simone de Beauvoir, "La Force des choses", col. "Livre de Poche", 1963, t. I, p. 382-384.

[4] G. Genette en "Discours du récit" *Figures III*, ed. Seuil, 1972), analizando el caso de la "narración ulterior" (p. 232-234) - lo que es el caso de todas las autobiografías -, indica que si a veces la fecha de la narración aparece, la narración nunca tiene duración. Esto es cierto en lo que se refiere a casi todos los relatos de ficción, pero no en lo que se refiere a la mayor parte de las autobiografías. Muy a menudo la duración de la narración está indicada precisamente por *dos* fechas situadas al final del relato (cf. el final de *Un petit bourgeois*, de Nourissier; de *L'Age d'homme*, de Leiris, etc.); bastante a menudo esta duración es dramáticamente representada en la propia narración. En lo que se refiere a *Les mots*, escrita de 1954 a 1963, esta duración se manifiesta involuntariamente en el texto a través de una serie de incoherencias cronológicas, sobre las cuales Sartre dio una explicación en una entrevista que apareció en *Le Monde* del 18 de abril de 1964.

[5] Ver sobre este punto André Vial, "Chateaubriand et le Temps perdu", 1971, col. "10 x 18".

momentos del pasado son excesivamente raros. No llamo investigación, en efecto, a los procedimientos empleados tradicionalmente en el relato cronológico, como la anticipación dramática, el flash-back explicativo, o las secuencias de recapitulación[6]: estas alteraciones del orden cronológico, a fin de cuentas, muestran perfectamente que este orden no tiene nada de natural, ya que nos vemos obligados continuamente a transgredirlo para mostrar el *sentido* de una vida. Hasta en el orden cronológico, es finalmente el *sentido* el que organiza el relato.

Aunque el autobiógrafo nota que el orden lineal histórico es insuficiente, se suele conformar con soluciones que en absoluto valen más, como el ensayo dividido en partes, o la división del relato en series lineales yuxtapuestas: es lo que hace Simone de Beauvoir en *Tout compte fait*[7]. Solución fácil, que muestra que el autobiógrafo es poco consciente de los problemas del género que practica. Cuando vemos a un autobiógrafo quejarse de los límites y de las carencias del género, que no le permiten expresar la complejidad de su historia o la profundidad de sus sentimientos, hay que interpretar estos pasajes como una muestra de su conformismo. ¿Quién le obliga a utilizar el molde ya hecho del relato lineal? ¿Por qué no inventa él mismo la forma que conviene a su experiencia?

En la mayor parte de los casos las tentativas de este tipo no pasan de la intención o de la veleidad —por ejemplo de la alteración local del orden cronológico, como Claude Roy trato de hacerlo en *Moi Je*. La única tentativa global que conozco es la de Mikhaïl Zochtchenko que, en *Avant le lever du soleil*[8],

---

[6] Para el análisis de las diferentes "rupturas" del orden cronológico, ver G. Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 77-121.

[7] Simone de Beauvoir, "Tout compte fait", Gallimard, 1972; el *Prólogo*, p. 9-10, retoma el análisis de los inconvenientes del orden cronológico ya esbozado en "La force des choses" (ver sobre esto, p. 199, n. 2); en realidad, "Tout compte fait" les parecerá a los lectores peor compuesto que los volúmenes precedentes; al elegir el orden temático, que en realidad no es un orden, sino una suma, Simone de Beauvoir no evita por ello el orden cronológico.

[8] Mikhaïl Zochtchenko, *Avant le lever du soleil*, Gallimard, 1971. Esta técnica de la inversión total del orden cronológico es evocada también por Claude Roy en *Nous, Essai d'autobiographie*, Gallimard, 1972, p. 338. Claude Roy sólo ve en ello una hipótesis peregrina, que a fin de cuentas no cambiaría en nada el orden de la vida tal como el relato lo refleja.

intentó contar su juventud hacia atrás, remontándose progresivamente desde la juventud a la adolescencia, de esta a la infancia, a la primera infancia, hasta el imposible recuerdo del nacimiento. Naturalmente sólo pudo seguir este orden abandonando el relato enlazado, y componiendo su libro, un poco como Jules Vallès en *L'enfant*, a través de una yuxtaposición de breves cuadros. Esta búsqueda hacia atrás, a la vez humorística y patética, deja sin embargo al lector insatisfecho: el procedimiento es explotado de forma demasiado llamativa, y está apoyado en una teoría psicológica pavloviana bastante primaria, y finalmente poco fecunda. Es sin embargo fascinante, a pesar del fracaso relativo de Zochtchenko, porque indica de forma simbólica dos de los datos fundamentales del relato autobiográfico: *a)* que el orden más general en el que el relato puede desarrollarse es el de *investigación*, y que es prácticamente el único realmente "natural" (es decir, indisolublemente relacionado con la situación misma en que el relato autobiográfico es producido): pero este orden en general está disimulado por el hecho de que casi todos los narradores eligen llevar a cabo su investigación siguiendo el orden cronológico de la historia; *b)* que el objeto último de toda investigación autobiográfica es la imposible búsqueda del nacimiento, evidencia que el uso sistemático del orden de la biografía disimula igualmente. Cuantos autores, cegados por la tradición, empiezan por dar como un hecho lo que es un problema, el nacimiento: "Nací el..."

Por muy interesante que sea, la tentativa de Zochtchenko queda dentro del orden del procedimiento, aparece como una técnica improvisada, mecánicamente aplicada; no parece expresar una visión del mundo elaborada, ni ser el resultado de un trabajo de escritura dominado. Invertir un orden, sigue siendo seguirlo. Queda la *intención*.

Ciertamente, la forma de un relato no se improvisa. En el momento en que se coge la pluma para escribir la propia vida, ya todo está hecho; si uno se plantea entonces por primera vez la forma que dará a su relato, recaerá, tras una serie de reflexiones inocentes, en procedimientos tradicionales que creerá que son originales. Los rarísimos autobiógrafos que han logrado inventar un nuevo orden de relato son aquellos que han abor-

dado la autobiografía después de haber pasado una parte de su vida, y de su trabajo de escritor, haciendo investigaciones y pruebas que les han hecho plantearse todo lo que *implican* los procedimientos de la biografía tradicional, y han elaborado una nueva visión del hombre y una nueva práctica de la escritura. Como luego no se apoyan en tales investigaciones anteriores, casi todos los autobiógrafos acaban cayendo, tras algunos escrúpulos, algunas quejas o algunas pruebas, en el carril de la cronología, que en realidad corresponde a su visión del mundo.

Sólo, entre los modernos, Michel Leiris[9] y Jean-Paul Sartre han sido capaces de inventar nuevas estructuras de relato, porque sin duda fueron los únicos, no sólo en captar que el relato biográfico no caía por su propio peso, sino en haber reflexionado suficientemente sobre el tema de que una renovación del relato autobiográfico implicaba una renovación general de la antropología, y de los modelos de descripción y de explicación del hombre.

Para Sartre, en efecto, la autobiografía sólo tiene sentido con relación a una nueva antropología. No se trata simplemente de aplicar a la propia vida una teoría general, sino de modificar esta teoría a través de esta aplicación misma. En su *Plaidoyer pour les intellectuels*[10], Sartre muestra claramente el aspecto dialéctico de su investigación. No es un investigador que estudia un objeto. El mismo y los métodos que emplea son producto de la sociedad que estudia: su investigación tiene pues que efectuar una especie de ir y venir permanente. Para disipar los efectos de la ideología dominante, es necesario "un paso de la investigación a través de la singularidad del investigador". La autobiografía es pues un momento de una investigación dialéctica, momento de vértigo y de metamorfosis. A través de esta vuelta crítica sobre uno mismo, precisamente se hace posible un nuevo inicio de la investigación.

En 1964, esta función revolucionaria de *Les mots* no la vio claramente el público en general. Se entretuvieron leyendo este brillante relato, les gustó creer que Sartre hacía una retractación

9 Ver más adelante "Michel Leiris", p. 245-307.

10 *Situations VIII*, Gallimard, 1972, p. 401-404, donde la autobiografía se presenta a la vez como un momento necesario de la investigación dialéctica, y como una higiene necesaria para desenraizar las actitudes adquiridas en la infancia.

pública, y volvía a la tradición contándonos entretenidos recuerdos de infancia, con retratos incisivos y un impresionante manejo del lenguaje que recordaba más a las piruetas y facetas de un estilo burgués que a un riguroso trabajo dialéctico. Mi intención, aquí, no es examinar todos los aspectos de este malentendido[11]. Sólo deseo mostrar, a través de un análisis preciso del orden del texto, uno de los procedimientos por los cuales Sartre hizo posible este malentendido, es decir, ha hecho que se tome como un libro clásico de recuerdos de infancia una visión original del hombre, que se expresa a través de una renovación importante de la técnica biográfica.

Las dos partes que siguen tendrán entonces un objeto y un procedimiento diferentes: en *L'ordre des Mots*, trataré de establecer, detalladamente, el orden del relato: es necesario, para seguir la exposición, tener en mente el texto de *Les mots*, o irlo leyendo conforme avanza la demostración. Un lector con prisa podrá leer de una ojeada el resultado de esta demostración en el cuadro de la página 207. En *Dialectique et Temporalité*, por el contrario, trazaré a grandes rasgos, y de forma más sintética, las conclusiones que saco de este análisis del texto.

2. El orden de las "palabras"

Les mots es una autobiografía de estructura aparentemente tradicional[12]. Sartre empieza como todo el mundo por su árbol genealógico (lado materno, lado paterno), su nacimiento, la muerte de su padre, etc., luego nos introduce en un relato de infancia que le lleva hasta los doce años; tras lo cual, al considerar que los rasgos principales de su "neurosis" están constituidos, bosqueja un breve balance de la manera en que se sitúa actualmente con relación a esta infancia, y promete, para más adelante quizás, el relato de la crisis que le permitió salir de esa

---

[11] Sobre los diferentes aspectos del proyecto de Sartre en *Les mots*, y sobre los problemas de la parodia, ver el estudio de Jacques Lecarme, "*Les mots* de Sartre: un cas limite de l'autobiographie?", *Revue d'historie littéraire de la France*, 1975, nº 6.

[12] Todas las referencias de *Les mots* se refieren a la edición aparecida en la colección Folio, Gallimard, 1972.

situación. Gran cantidad de indicaciones cronológicas permiten, a lo largo del relato, situar todos los elementos contados. El libro está dividido en dos partes, *Leer* y *Escribir*, que, ciertamente, dan una indicación general de los temas tratados, pero que a fin de cuentas remiten al orden cronológico, ya que leer precede siempre a escribir. A veces el lector observa algunos cambios en el orden cronológico, pero ello ocurre muy a menudo en los recuerdos de infancia, y se justifica por la necesidad de reagrupar cosas análogas, de dar explicaciones. A fin de cuentas, el lector se queda convencido de que se le ha contado una *historia*.

Examinando más de cerca el orden del texto, se verá rapidamente que los signos dispuestos por el propio Sartre para indicar la estructura del texto, a saber: el título, la división en dos partes a su vez subtituladas, y la repartición del texto en secuencias más o menos largas separadas por blancos —todos estos signos no corresponden del todo al orden real del texto. Intentaré demostrar que el título *Les mots* no cubre toda la materia tratada, que el corte de las partes es en realidad secundario y que su título despista más bien al lector, finalmente que la separación de las secuencias es en la mayor parte de los casos pertinente, pero no siempre, y que lo que pasa es que *oculta* las articulaciones reales.

Buscando el orden real, descubriremos:

1. Que el orden del texto no hay que buscarlo por el lado de la cronología. Es como si todos los acontecimientos y todas las conductas evocadas en el libro fueran casi contemporáneos. El orden cronológico sólo se utiliza en aspectos secundarios del texto.

2. Que cuando creíamos leer una historia, en realidad seguíamos un análisis en el cual los lazos lógicos se ven disimulados por un vocabulario cronológico. El orden del libro es el de una dialéctica con aspecto de sucesión narrativa.

Cronología

El corte de 1916

Una primera cuestión fundamental se plantea cuando se analiza *Les mots*: no se trata del orden de los elementos conta-

dos, sino de su relación con los elementos omitidos. El relato, si es que hay relato, nos lleva desde los cuatro años (primeros recuerdos) hasta la edad de once años y tres meses (otoño de 1916). ¿Por qué se para ahí? No se da ninguna razón en el plano de la historia. Todas las razones adelantadas conciernen al análisis: su neurosis se ha convertido *entonces* en su carácter, tal como era *entonces*, así se ha quedado, etc. El lector puede lógicamente interrogarse sobre esta parada brusca del relato *antes* de la época de la pubertad, cuyas crisis y metamorfosis suministran por lo general abundantes argumentos a los autobiógrafos, y de la cual se sabe, en el plano psicológico, de qué manera reactiva todos los problemas planteados y no resueltos a lo largo de la primera infancia. En el plano del psicoanálisis, ¿no sería reducir la historia del sujeto a lo que Freud llama el "periodo de latencia": zanjado el problema del Edipo antes de cualquier conflicto con la muerte del padre, y la crisis de la adolescencia silenciada? Ello recuerda la extrema discreción con la que Sartre habla de su vida sexual. El lector sabe por otra parte que, en el plano de la historia, un acontecimiento capital podría justificar el corte del relato: las segundas nupcias de su madre, en 1916, y el traslado a La Rochelle. Es como si precisamente este acontecimiento, separando al niño del ambiente parisino y dando a la vida familiar una nueva organización, explicara la parada brutal del relato a la edad de once años. Pero prácticamente no se habla de ello en *Les mots*. Veremos que en realidad las cosas son más complejas: pero precisamente sólo a través del desciframiento del orden *dialéctico* y de sus fallos se podrá explicar la significación de este corte cronológico.

Por el momento, podemos también señalar que en realidad hay dos cortes cronológicos al final de *Les mots*: el otoño de 1916, y la redacción de *La nausée* y de *L'être et le néant*, alrededor de 1940. A través de la historia del niño hasta los once años, precisamente el objeto real del relato es la historia del autor de *La nausée*. Lo vemos perfectamente en el plano afectivo: Sartre no está avergonzado por haberse *convertido* en ese niño mitómano y neurótico entre los cuatro y once años, sino de *haber seguido siéndolo* desde los once hasta los treinta y cinco años. El brutal final de *Les mots*, aproximando 1916 a 1940, revela la

superposición de los dos periodos: a través de la infancia, lo que se examina es la juventud. Quedaría por comprender por qué se quedó tanto tiempo fijado en la edad de once años: punto que permanece, por el momento, en la oscuridad. Pero en lo esencial, captamos que lo que se presenta como la historia del niño, a lo largo de un relato aparentemente lógico, es en realidad la proyección retrospectiva del análisis que el adulto hizo más tarde de su neurosis. El verdadero corte, en la vida de Sartre, es el de 1940; es decir, el principio de la toma de conciencia política.

Sartre dijo que no escribiría una continuación de *Les mots*[13]. Adivinamos la razón: precisamente porque la "continuación" está implicada, ya contada, en cada línea de este relato: sería una repetición inútil. Si *Les mots* contaba una historia, el corte a la edad de once años parecería injustificado, y el lector esperaría la continuación. ¿Nos podríamos imaginar las *Mémoires d'une jeune fille rangée* parándose al final del capítulo I, a las puertas de la pubertad? Ahora bien, extrañamente, el lector de *Les mots*, acepta esta ruptura, sin esperar la continuación como si se tratara de un relato realmente cronológico, de una biografía normal y corriente: se da perfectamente cuenta de que aunque la historia se queda en suspense, el análisis, en sí, ha finalizado .

Si uno tiene realmente ganas de saber lo que pasó entre 1916 y 1940, sabe que puede leer el *Prólogo* hecho en 1960 por *Aden Arabie*[14], que contiene precisamente una especie de repetición del análisis de *Les mots*, aplicado a la juventud y a la vida

---

[13] J.-P. Sartre, entrevista concedida al New Left, reproducida en Le Nouvel Observateur del 26 de enero de 1970, y en Situations IX, Gallimard, 1972)ver p. 133-134). En una entrevista más reciente (Le Nouvel Observateur, 23 de junio de 1975), Sartre vuelve a hablar del problema de la "continuación" de "Les mots". Nos enteramos de que, en 1971, tenía intenciones de escribir su "testamento político" más bien bajo la forma de una novela corta, pero cuyo sistema de ficción hubiera sido transparente. A partir de entonces, al no poder seguir escribiendo por el debilitamiento de su visión, inició con Simone de Beauvoir un libro de diálogos, "que es la continuación de 'Les mots', pero que en esta ocasión estará ordenado por temas, y no se hará con el estilo de 'Les mots', debido a que ya no puedo tener estilo".

[14] Ver *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 130-188. Sobre la época que va inmediatamente después de la infancia, es decir la adolescencia, Sartre dio explicaciones en una entrevista concedida a Francis Jeanson en junio de 1973 (ver *Sartre dans sa vie*, Seuil, 1974, p. 289-295), y en algunos pasajes de sus entrevistas con Gavi y Victor, donde señala el papel desempeñado por su padrastro como figura de autoridad (*On a raison de se révolter*, Gallimard, col. "La France sauvage", 1974, p. 171-172).

de Sartre hasta *La nausée*: la distancia entre el adulto recuperado de su locura y el héroe está representada por la oposición entre un Nizan que Sartre comprende retrospectivamente y que anticipaba sobre su propia toma de conciencia, y un Sartre todavía víctima de los mitos de su infancia.

La verdadera continuación de *Les mots*, sería, en el plano del análisis, el relato de lo que hizo posible la escritura de *Les mots*, es decir, de la *conversión*. *Les mots*, en efecto, se asemeja a las autobiografías religiosas de conversión. Conversión hacia atrás, en este caso, evidentemente. Pero ello importa poco. El nuevo convertido examina sus errores pasados a la luz de las verdades que ha conquistado. Este aspecto propio del relato de conversión se ve hasta en los juegos ambiguos sobre el destinatario de la autobiografía. ¿Quién es el destinatario de *Les mots*? Está claro que el público burgués en general al cual Sartre se dirige con una especie de complicidad agresiva: el libro es un ajuste de cuentas. Pero a la vez, es un alegato invocando las "circunstancias atenuantes" destinado a los que habían *comprendido* antes que él, y en cuyas filas ha entrado a formar parte: *Les mots* se presenta entonces como una especie de diálogo póstumo con Nizan.

Falta entonces un segundo relato, el de la conversión misma, que se realiza en dos fases: la entrada en la historia en 1939, y luego, en los años 1950, la incubación del marxismo. Los elementos o los esbozos de este segundo relato figuran de hecho, dispersos, en cierto número de escritos de Sartre, desde *Qu'est-ce que la littérature?*, pasando por el artículo sobre Maurice Merleau-Ponty (*Situation IV*), hasta los textos sobre el papel actual de los intelectuales (*Situations VIII*). Antes de *Les mots*, pocas cosas permitían imaginar la infancia de Sartre[15]; para un segundo volumen, por el contrario, imaginamos bastante bien la perspectiva de conjunto.

¿Qué técnica habría utilizado Sartre si hubiera escrito este segundo relato? ¿El orden cronológico, que le hubiera impuesto esta vez su entrada en la historia? O bien, tal como parecían indicar sus declaraciones de 1970, ¿hubiera construido una

---

[15] Cf. *Les mots*, p. 200.

especie de génesis teórica de su proyecto político? La cuestión es vana, ya que en lo sucesivo parece excluido que Sartre escriba tal relato. Son otros medios los que utiliza para intentar realizar ahora su proyecto de "testamento político", a través de entrevistas dialogadas, como las que acaba de tener con Victor y Gavi[16], o las que está realizando con Simone de Beauvoir.

Ausencia de orden cronológico

El orden cronológico estricto sólo existe en *Les mots* en la introducción y en la conclusión del libro. La introducción (p. 11-18) cuenta todo lo que precede a los primeros recuerdos: historia familiar, boda de sus padres, su nacimiento, muerte del padre, vuelta de la madre a la casa de los Schweitzer: es la prehistoria del niño, aportándole, gracias a la muerte del padre, el don de la libertad. La conclusión del libro (p. 193-214) muestra, desde los once años hasta la época en que Sartre escribe, el hombre centrado en lo que llama su "neurosis", y liberándose de ella en parte después de 1940 con su toma de conciencia política. De hecho resulta elocuente yuxtaponer el principio y el final, el paso de esta libertad vacía a la neurosis convertida en carácter: entre ambas se abre el espacio de la transformación, del paso de una a otra: el proyecto. Este relato ocupa las páginas 19 a 192, y cubre en líneas generales el periodo de 1909 a 1916 (desde los cuatro hasta los once años). En este sentido, muy global, el orden cronológico es respetado, y corresponde a un orden lógico coherente. En lugar de estar dividido claramente en dos partes iguales tituladas *Leer/Escribir*, podríamos imaginar mejor el libro dividido en tres partes : la "situación inicial" en la cual el niño hace frente a la situación (p. 11-18); el análisis de la forma en que hace frente a esta situación, elaborando progresivamente su proyecto (p. 19-193); y la nueva "situación" interior resultante de ello (p. 193-214), la fijación de la neurosis. De forma muy dialéctica, esta tercera parte facilita la posibilidad de una nueva reacción de Sartre a la situación que se había así

[16] *On a raison de se révolter*, Gallimard, 1974.

hecho a partir de la que se le había hecho. Esta tercera parte de *Les mots* podría entonces convertirse a su vez en primera parte de la segunda parte de la autobiografía. Veremos como un análisis más riguroso del orden dialéctico lleva a articular el final de forma ligeramente diferente.

Pero la parte central, que incluye lo esencial del relato, no está organizada siguiendo un orden cronológico. En realidad, todos los acontecimientos o sentimientos son tratados como si fueran contemporáneos, y su orden de sucesión en el relato no corresponde a ninguna historia, sino al despliegue, inevitablemente sucesivo, a través del análisis, de un estado de simultaneidad, dentro de una especie de génesis teórica ideal.

Todos los elementos utilizados en la primera parte *Leer*, desde la página 18 hasta la página 116, se sitúan entre 1909 y 1914, datando la mayor parte de los recuerdos de la calle Le Goff, donde los Schweitzer se instalaron en 1911. Incluso varias veces la fecha de 1914 es pasada por alto (p. 72): "Hasta los diez años, estuve solo entre un anciano y dos mujeres", entonces llega 1915, la entrada en el instituto Henri IV; p. 92, el cuestionario rellenado en noviembre de 1915. Cuando hacemos la lista completa de los detalles del texto que están fechados por el propio Sartre, vemos rápidamente que no hay en esta parte ningún orden cronológico de conjunto, y que el uso del orden cronológico sólo aparece dentro de secciones muy limitadas, por lo demás bastante raras (p. 37-61, las etapas del aprendizaje de la lectura están seguramente presentadas en un orden que tiene que ser cronológico, aunque no se dé ninguna fecha; p. 67-72, la carrera escolar está también presentada siguiendo el curso de los estudios, hasta 1915 al entrar en el instituto); en general los elementos utilizados por el relato son tomados en cualquier momento del periodo de 1909-1914, con la única preocupación de ilustrar la fase de la evolución dialéctica por la cual pasa el proyecto del niño. No nos extrañaría esta técnica, si el propio Sartre no realizara, en su narración, el juego tradicional del relato seguido, que toda su cronología, de hecho conocida, desmiente.

Cuando analizamos de la misma manera la segunda parte, *Escribir* (p. 116-192), tenemos una doble sorpresa: el primer

descubrimiento que hacemos parece contradecir las conclusiones sacadas más arriba; pero la segunda las confirma de forma sorprendente. De entrada vemos que la segunda parte está construida siguiendo un orden cronológico estricto, prácticamente sin alteraciones: entonces *Les mots*, tras un principio temático que no da demasiada importancia a las fechas, desembocaría finalmente en un relato clásico, cuyo desarrollo lógico seguiría el orden temporal. Pero a la vez descubrimos, con cierta sorpresa, que este relato tan coherente de la segunda parte no es una *continuación* de los acontecimientos de la primera parte, sino que *se superpone* a ellos y ocupa prácticamente el mismo periodo: de 1912 a 1915. Con siete años (1912) el niño es iniciado en la escritura literaria (p. 119-121); entre los siete y los ocho años (1912-1913), escribe espontáneamente novelas (p. 121-131); a los ocho años, su abuelo precisa y orienta su vocación (p. 131-140); entre los ocho y los diez años, el niño se inventa su problema (p. 140-175): al final de esta secuencia, de hecho, Sartre retrocede, el niño-problema sólo tiene nueve años (p. 174); vemos claramente la razón: se trata de enlazar, página 176, con el acontecimiento del 2 de agosto de 1914. El periodo así cubierto es exactamente el mismo que aquel en el que se sitúan todos los acontecimientos que parecían, en la primera parte, *conducir* a la segunda. Entonces nos damos cuenta de que si creemos fácilmente que el principio del aprendizaje de la lectura ha tenido que *preceder* a la iniciación de la composición literaria (es decir, que el acontecimiento contado en la página 43 "sabía leer", es anterior al de la página 120, "me hice poeta"), en absoluto resulta que la segunda parte sea en su conjunto posterior a la primera. Se superponen, simplemente ligeramente desplazadas, una hacia atrás (aprendizaje técnico de la lectura, en la primera parte), otra hacia adelante: en efecto, a partir de la página 175, la segunda parte evoca acontecimientos que pusieron fin en apariencia a la reflexión sobre el talento: la guerra de 1914, y el primer año en el instituto Henri IV (1915-1916) (p. 175-192). Pero vemos perfectamente que esta secuencia sirve de conclusión, en cierto modo "de manera general", a los acontecimientos por último estrictamente contemporáneos de la primera y de la segunda parte. El relato de las páginas 116-175

tiene pues, dentro del conjunto del libro, exactamente el mismo carácter que las partes correspondientes a las páginas 37-61 y 67-72 evocadas más arriba: está organizado *interiormente* siguiendo un orden cronológico, pero exteriormente no mantiene ninguna relación de tipo cronológico con los otros episodios. El orden general del relato no es pues el de una historia.

Es el de una fábula dialéctica.

Dialéctica

Una vez eliminadas las añagazas de una cronología desordenada, aparece el orden real del texto: es el de un análisis totalmente anacrónico, que sigue no el orden temporal de los acontecimientos, sino el orden lógico de las bases de la neurosis. Es una génesis teórica y abstracta, una especie de fábula analítica que despliega, bajo la forma de un relato, el encadenamiento riguroso de los análisis. Ello podría resumirse en una fábula de tipo bíblico: al principio era la libertad, y la libertad flotaba sobre una situación (*Situación y libertad*); la libertad estaba vacía y, para darse una forma, se hizo niño-modelo ante la mirada de los demás (*Guiño*); pero un día la libertad vió que estaba desnuda y hueca, y tuvo miedo de sí misma y quiso cubrirse (*Náusea*); e intentó esconderse bajo otros roles, en esta ocasión interiores (*Enfurruñamiento*); pero el rol acabó por convertirse en carácter, la ropa se le pegó a la piel (*Locura*). A lo que remite el orden del relato, no es pues a la historia de un individuo, sino al orden y al procedimiento dialécticos precisados desde *L'imaginaire* y *L'être et le néant*.

Entonces resulta fácil poner de manifiesto la estructura del libro, abandonando, a la vez que cualquier cronología, la trampa de la división en dos partes. En realidad el libro está dividido en cinco tiempos, que llamaré "Actos", teniendo en cuenta que esta estructura no deja de tener su analogía con la dramaturgia sartriana (por ejemplo *Le Diable et le Bon Dieu*).

Veremos a continuación, en un cuadro detallado, la estructura del libro. Y, luego, la justificación, acto por acto, de este desglose.

ACTO I. *Situación y libertad*
(11-18)

ACTO II. *Las comedias primarias*
El guiño, uso externo
(19-72)
A) *Comedia familiar* (19-36)
1. La comedia (19-31)
2. Contradicciones virtuales (31-36)
3. Resolución (36)
B) *Comedia literaria* (37-72)
1. La comedia (37-61)
2. Contradicciones virtuales:
— La sinceridad (61-63)
— Las verdaderas lecturas (63-67)
— La escuela (67-72)
3. Resolución (72)

ACTO III. *La toma de conciencia del vacío*
La náusea
(72-95)
A) 1. Toma de conciencia de la impostura (72-76)
2. Toma de conciencia de la contingencia (76-81)
3. El aburrimiento, la angustia de la muerte (81-84)
El santo (fracaso de la religión familiar) (84-89)
4. Los fracasos de la comedia (89-94)
5. La náusea frente al espejo (94-95)

ACTO IV. *Las comedias secundarias*
El enfado, uso interno
(95-175)
B) *El héroe* (el enfado épico, precario) (95-115)
C) *El escritor* (119-175)
Acontecimiento número 1 (siete años)
Iniciación a la escritura → *Periodo número 2* (de siete a ocho años)
Práctica concreta de la escritura (121-131)

Acontecimiento número 2 (ocho años) ← Alegría
precaria (131)
Dedicado a la carrera
de chupatintas (131-140) →
Período número 2 (de siete a ocho años)
Reanudación del mandato con arrogancia
(140-175)

A) *El escritor-héroe* (142-148)
Fracaso: ausencia de enemigo (148-150)
B) *El escritor-santo* (150-159)
Modulación (159-162)
C) *El escritor: la gloria y la muerte* (162-174)
Se queda en una comedia (174-175)

ACTO V. *La locura*
(175-214)
1. *La curación aparente* (176-192)
   a) La guerra del 14 → El amor de la madre
   b) El instituto en el 15 → el compañerismo
2. *La locura real* (193-211)
   El optimismo y el dinamismo de 1916 a 1939
3. *La curación relativa* (211-214)
   He cambiado. Anuncio de un segundo libro.

Acto I. Situación y libertad (p. 11-18)

Esta sección evoca la prehistoria del niño, y define la situación en medio de la cual va a aparecer, como una pura *libertad*: de hecho el acto acaba con esta palabra. Es como una especie de torbellino en cuyo centro se abre un vacío, una pura disponibilidad, una libertad: el niño. El concepto y la experiencia de la libertad, que son el centro del pensamiento de Sartre, se encuentran así situados en el origen de su historia. El análisis de la desaparición del padre antes de la edad del Edipo funciona a la vez como una especie de "seguro" suscrito contra el psicoanálisis freudiano, y como la base biográfica de todo el "proyecto" del niño. Toda la "puesta en escena" del principio está destinada

a plantear la libertad como origen absoluto, antes de cualquier historia (es decir, antes de cualquier recuerdo o de cualquier conciencia). En absoluto está relacionada con una toma de conciencia, con una reacción, que la manifestaría dentro de una historia: es, fuera de la historia, el *agujero* que engendra toda historia, que hace necesaria la existencia de una historia —agujero, vacío, que de hecho se *repetirá* indefinidamente a lo largo de toda la historia, y será, de esta manera, su verdadero motor. Esta libertad inicial no se debe confundir con una voluntad consciente de sí misma; es sencillamente una carencia, que aspira a ser cubierta, un agujero informe, que aspira a una forma. Ese vacío, el relato sartriano llega a hacérnoslo imaginar como anterior, cuando en realidad vemos que en la práctica es inseparable del movimiento por el cual trata de llenarse de algo. Es como si un relato de la génesis del mundo quisiera presentarnos como etapas *sucesivas* la aparición de la gravedad y el acontecimiento de la caída.

Si está libertad está vacía, no está por ello indeterminada, existe en situación. La pintura satírica de la familia Schweitzer con la cual comienza el libro permitía prever la forma que se daría ese agujero inicial para existir.

Acto II: las comedias primarias (p. 19-72).

Ese vacío informe, naturalmente, se dará como forma la que le propone su medio. Aquí empieza la aplicación concreta de la teoría expuesta en *Questions de méthode*, de "la familia singular como mediación entre la clase universal y el individuo[17]". Parodiándo la fórmula de Simone de Beauvoir sobre la condición femenina: "La mujer no nace, se hace[18]", podríamos hacer decir a Sartre: "El niño no nace, se hace".

El acto II traza, pues, sucesivamente el cuadro de las dos formas de comedia: la comedia familiar (p. 19-36), y la comedia

[17] *Questions de méthode* (1960), Gallimard, 1967, col. "Idées", p. 81-93. *Les mots* son una ejemplar demostración de la "mediación" de la familia; sabemos que Sartre ve una segunda mediación, en el adulto, esta vez, por la pertenencia a *grupos*: nos imaginamos que la continuación de *Les mots*, si Sartre la hubiera escrito, se hubiera basado en ello.

[18] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949), Gallimard, 1970, col. "Idées", t. I, p. 285.

literaria (p. 37-72). Llamo a estas comedias "primarias", porque el relato se las arregla para hacérnoslas considerar como comedias sencillas y sin fallos. El niño entra en la comedia de los adultos, en los roles con éxito de niño bueno y de mono sabio: recibe de los adultos, a cambio, un certificado de existencia. Pero esta conducta de mala fe inspirada por la de los adultos tiene que ser, en un primer momento, vivida por el niño de forma inocente y natural. Sartre reserva para el acto III (ver más adelante) todos los fallos, y la toma de conciencia del niño. Aquí se las ingenia para reconstruir lo que podríamos llamar "la buena fe de la mala fe", y para presentar (irónicamente) ese estado como una especie de paraíso, al cual la toma de conciencia posterior dará fin.

Pero aun aquí la disociación de la comedia interpretada "inocentemente" y de la toma de conciencia es una especie de ficción analítica, a la que de hecho le cuesta adoptar la forma de relato histórico. Precisamente en este acto II es donde le resulta más chocante al lector la diferencia entre el narrador y el niño, ya que, en esta misma "fase", la comedia del niño se supone inocentemente vivida, cuando en realidad el modo de relato adoptado por el narrador acaba siempre por hacer creer al lector que el "yo" del cual habla el narrador era consciente de su impostura. Aquí hay una contradicción entre la forma de analizar y el contenido analizado, y Sartre se ha equivocado al no mantener el discurso inocente que supondría, para esta etapa, la comedia del niño. Sale hábilmente, adelantándose a la crítica (p. 61), y estableciendo de forma astuta un dispositivo de "preparación" para la continuación de su análisis.

En efecto, cada una de las dos comedias primarias que distingo está presentada por Sartre siguiendo el mismo orden. En un primer momento, tenemos una descripción de la comedia misma (comedia familiar, p. 19-31; comedia literaria, p. 37-61). En un segundo tiempo tiene lugar una exposición de lo que llamaré las contradicciones virtuales, es decir, las posibilidades de ruptura o de oposición, todo lo que podría impedir o acabar con la comedia. Así, en lo que se refiere a la comedia familiar, las contradicciones virtuales (p. 31-36) son el espíritu negador de Louise, los "malos" alemanes, que hubieran podido impedir o modificar la comedia; la mención de estos fallos, que existían,

pero no han impedido la comedia, tiene la función de matizar y de hacer verosímil la perfección que de entrada se le había atribuido; por otra parte, anuncia hábilmente el acto III (ver más adelante): un cambio de acento bastará; el *aunque* se convertirá en un *por qué*, la restricción menor incluida dentro de la descripción de la felicidad se convertirá en la causa mayor de la ruptura. Ese segundo tiempo concesivo termina con un tercer tiempo que llamaré resolución (en el sentido musical: vuelta al acorde perfecto), tercer tiempo mucho más rápido, aunque capital[19]. Pero esa vuelta a la armonía, tras anunciar y eliminar (provisionalmente) las contradicciones, está hecha a través de la burla. Volvemos a la perfección, al término de la comedia, pero es para señalar su vacío. La dialéctica interna de los dos relatos de Comedia primaria está pues construida de forma dinámica, para hacer inevitable la toma de conciencia del vacío que será contada en el acto III. Si Sartre no consigue finalmente describir la buena fe de una mala fe ingenua, hace participar al lector, a través de un sistema astuto de vilo y de diferencia, la toma de conciencia de su héroe, y la hace así muy verosímil cuando llega. Anticipando solapadamente la continuación del análisis, hace posible la continuación del "relato".

Podemos verificar esto en la Comedia literaria. El relato de la Comedia va seguido de las "contradicciones virtuales" siguientes (p. 61-72): *a)* anticipación de la reacción crítica del lector y planteamiento de la noción de sinceridad (p. 61-63); *b)* "sin embargo hacía verdaderas lecturas" —lo cual designa pues, incluso a los ojos del niño, todas las demás como falsas, pero a la vez matiza la asfixiante comedia del mono sabio, e introduce una cierta verosimilitud en el personaje (p. 63-67); *c)* relato de la vida escolar: la escuela *le podría haber hecho* abandonar esta comedia, pero las circunstancias no lo quisieron (p. 67-72). Resolución: "Hasta los diez años, estuve solo entre un anciano y dos mujeres" (p. 72). Al igual que en la página 36, el círculo de la perfección se vuelve a cerrar, pero a través de la burla. En cuanto el héroe tome conciencia de ello, su inocente comedia dará paso a la angustia.

---

[19] Así, para la comedia familiar, los dos párrafos de la página 36.

Acto III: la toma de conciencia del vacío (p. 72-84 y 89-95).

El vacío no podía tener conciencia de sí mismo al principio: tiene que haber tratado de "llenarse" (acto II), para darse cuenta de que suena *hueco* (acto III). La libertad informe del acto I primeramente se ha identificado con un papel para acceder a *serlo* en el acto II; en cuanto este papel se le presente finalmente como un simple papel, tomará conciencia, con angustia, de su existencia. En el acto III se agruparán entonces todos los acontecimientos que están relacionados con lo que solemos llamar la "Náusea". El niño es arrancado de la inmediación. Señalemos que este "momento" de ruptura es puramente mítico, y que está ilustrado por una serie de acontecimientos que van desde los cinco años (p. 82) hasta los diez años (p. 92).

El relato de esta intolerable toma de conciencia de la existencia ocupa las páginas 72 a 84, y 89 a 95: vemos que aquí he tenido que permitirme una ligera infidelidad al orden del texto del cual pretendía precisamente dar cuenta, uniendo la secuencia de las páginas 84 a 89 con el principio del acto IV. Esta infidelidad es solamente aparente y he elegido hacerla para poner en evidencia el rigor profundo del razonamiento. Para ser fiel al texto tendría que insertar esta secuencia, que trata del fracaso de la solución religiosa, dentro del acto III: allí desempeñaría entonces el mismo papel que las "contradicciones virtuales" dentro del acto II, a la vez matizando y haciendo plausible el alcance de la angustia; pero, manifestando también la necesidad de una fuga, aquí presentada como un fracaso, prepararía el acto IV, que cuenta las fugas que se han conseguido. Hay pues aquí una estructura de encaje y de anticipación que facilita la transición del acto III al acto IV.

La "Náusea" empieza para el niño con el descubrimiento de su propia impostura (p. 72-74) y la de los adultos (p. 74-76): encontramos aquí, haciéndose cargo de ellos el propio niño, los análisis crueles que hacía el narrador en el acto II. Luego aparece la contingencia del destino ("abandonado" por su padre sin vocación y sin dinero), y en cuanto a la existencia del cuerpo (p. 76-78): encontramos, pero presentados ahora

dentro del registro de la angustia, elementos ya utilizados más arriba dentro de una atmósfera eufórica[20]. Viene a continuación el admirable relato de la contingencia descubierta frente a la necesidad granítica de M. Simonnot (p. 78-81), desembocando todo en los diferentes síntomas de la náusea: el aburrimiento, la invasión de lo insulso y de la languidez (p. 81-82), y sobre todo la angustia de la muerte (p. 82-84); dejo pues de lado el fracaso de la solución religiosa (p. 84-89); el relato continúa más allá de este fracaso a través de una progresión dramática hasta un punto máximo: "Sin embargo, mis asuntos iban de mal en peor" (p. 89); tres anécdotas jalonan la caída progresiva de su carrera de comediante; no sólo es hueca la comedia, sino que se convierte en mala: el corte de pelo le transforma en un sapo (p. 89-90), y sufre dos fracasos, en 1914 y 1915 (p. 90-94): llegamos entonces al colmo de la náusea, concentrada en el horrible momento cuando se pone delante del espejo (p. 94-95).

Este acto III es la parte fundamental del libro, en él todo se concentra antes de que el libro se abra a nuevas fugas. Precisamente en este tercer acto es donde Sartre utiliza más procedimientos de dramatización del relato. Leyéndolo recordamos gran número de pasajes de *La Nausée*. *Les mots*, de hecho, ¿en cierta manera no explica cómo se convirtió en el autor de *La Nausée*; ¿y al mismo tiempo como se niega a ser el autor de *La Nausée*? Entre los títulos de los dos libros se imagina facilmente un intercambio dialéctico: la novela *La Nausée* recuperaba la náusea real haciendo de ella una *palabra*; la autobiografía de *Les mots* cuenta la náusea que inspiran las propias palabras al hombre que ha sabido despertarse de su larga locura.

Vemos también como se justificaba el primer título elegido por Sartre, *Jean sans terre*. Correspondía exactamente a este acto III —y más concretamente a la página 76, que es sin duda el centro de gravedad de todo el relato ("Juan sin padre", se podría decir).

— Pero hemos dejado a nuestro héroe en el punto culminante de la náusea. ¿Cómo conseguirá salir de ella?

---

[20] Cf. "liberado" de su padre, p. 19-20; y el cuerpo ajado, p. 30.

Acto IV: las comedias secundarias (p. 95-175).

Esa necesidad que se le escapa, intentará reconquistarla de otra manera. Las comedias primarias eran, si se puede decir, de uso externo: Jean-Paul interpretaba, *para los adultos*, el papel de niño necesario a *su* comedia. La toma de conciencia del acto III echa por tierra ese sistema: los adultos interpretan mal su papel de espectador, el niño que interpreta el papel del niño ve que es un papel, y acaba por interpretarlo mal. Para salir de esa situación, sólo se le ocurre una solución: hay que *interiorizar* la comedia, y descubrir lo imaginario. Las comedias secundarias serán entonces principalmente de uso interno, se interpretarán a puerta cerrada, el autor-actor interpreta a la vez el papel del espectador. Interpretará para él ya no los papeles de niño reclamados por los adultos, sino los papeles de adultos (héroes) reclamados por el niño que es. Las comedias primarias eran más bien de carácter gracioso, las comedias secundarias serán más bien de carácter serio.

El acto IV está construido alrededor de tres papeles posibles: *el Santo, el Héroe, el Escritor*. Los dos primeros papeles acabarán aparentemente en fracaso. La posibilidad de la santidad, anticipada en el acto III (p. 84-89), no se le ofrece al niño, debido a la indiferencia religiosa del medio familiar: pero veremos que esa vocación religiosa fallida se realizará de forma disimulada a través de la vocación literaria (p. 150 s.; y p. 208-211). El papel del Héroe es objeto de la primera escena del acto IV (p. 95-115): son los "ejercicios imaginarios" practicados de forma continua entre los seis y los nueve años, en los papeles de temerario, de vengador, etc. (p. 97-101); el descubrimiento del cine (p. 102-108) alimenta e inspira sus fantasmas heroicos que van desde Grisélidis hasta Zévaco pasando por Miguel Strogoff (p. 101-114). Pero Sartre pone en evidencia el fracaso de esta seriedad heroica, que se revela en la práctica tan frágil como lo gracioso, y que no alivia ni la contingencia ni la soledad del niño (p. 114-115): es hacer necesaria, ante este resurgimiento de la náusea, una comedia que pueda aguantar.

Vemos que la división en dos partes *Leer* y *Escribir* corresponde, en nuestro esquema, a una articulación ciertamente

importante (ya que separa las comedias fracasadas, de la única comedia conseguida) pero en cualquier caso secundaria, ya que sólo se trata de una división dentro del acto IV.

Así que queda el tercer papel posible, *el Escritor* (p. 119-175), que será todo un éxito. A partir de la página 119 y hasta el final del libro el relato se hace, aparentemente, cronológico. El "papel" es vivido sucesivamente de dos maneras: como práctica, como fantasía. Cada *acontecimiento*, del cual el abuelo es responsable, abre el relato de un *periodo*. Veamos el esquema:

Acontecimiento n.° 1	Iniciación a la escritura literaria a la edad de siete años (p. 119-121).
Período n.° 1	Práctica inocente de la escritura, entre los seis y los ocho años (p. 121-131).
Acontecimiento n.° 2	El abuelo habla al niño de su vocación con ocho años (p. 131-140).
Período n.° 2	Reflexiones sobre la fantasía del escritor, desde los ocho hasta los diez años (p. 140-175).

Evidentemente esto es sólo un esquema, que resume una dialéctica más compleja. El acontecimiento nº 1 es en sí mismo un acto gracioso, pero el rechazo que opone a continuación el abuelo a las producciones de Jean-Paul le hace continuar la comedia para sí mismo; el periodo nº 1 contará entonces una comedia secundaria que en esta ocasión funciona: además del análisis humorístico de las técnicas de plagio, y la reaparición de la angustia, aunque en esta ocasión con un contenido imaginario, hay que reconocer que, por primera vez desde el principio del libro, el héroe alcanza, a través de esta práctica concreta de la escritura, cierta plenitud (ver el párrafo de la p. 130-131, que es exactamente lo contrario del párrafo con que acaba el acto III, p. 94-95, pero también el anuncio de la palabra con la que terminará, en el acto V, la descripción de la locura, p. 211).

El niño está feliz, ha encontrado una forma de necesidad; ¿la dialéctica existencial que ha engendrado el relato se va a parar ahí? No, ya que naturalmente esta "necesidad" es precaria.

Ahí está el origen del acontecimiento nº 2 (el abuelo, el consagrado funcionario de la literatura), que hace bajar al niño de su olimpo a una suave e insípida contingencia, y le incita por reacción a explicitar, por medio de una reflexión, el estatuto que había implícitamente experimentado en el momento de la práctica concreta de la escritura anteriormente contada. Ahí está el origen, en el periodo nº 2 (desde los ocho hasta los diez años), la reflexión permanente sobre el mito del Escritor.

Esta parte del texto (p. 140-175) es probablemente la más densa. Es como si, en treinta páginas, se encontrara resumido todo el análisis de *Qu'est-ce que la littérature?* sobre la situación del escritor burgués en el siglo XIX[21]. No es un artificio. Precisamente se manifestará ahí la fecundidad del "método" de Sartre, mostrando como en la infancia, y a través de la familia, el individuo asimila la ideología de su clase. El mito del Poeta o de la Gloria, elaborado en el siglo XIX para responder a la angustia y a las contradicciones de los escritores burgueses, responde *también* a la angustia del niño huérfano (Sartre) en busca de su necesidad: hace suyo el mito y se convierte, sin saberlo, en escritor burgués. La angustia individual del niño (su lugar dentro de la familia) se une a la angustia colectiva de los escritores burgueses (su lugar dentro de la sociedad).

Bajo el aspecto de un relato, Sartre construye un análisis en tres tiempos que repite, en esta ocasión dentro del último ele-

---

[21] "Qu'est-ce que la littérature?" (1947), Gallimard, 1970, col. "Idées". Resulta interesante comparar los dos textos: pero para hacerlo, hay que tener en cuenta tanto la diferencia de fecha, como sobre todo la diferencia de perspectiva, de un análisis global histórico, y de un relato autobiográfico. Por ello, las reflexiones sobre la *lectura* están hechas desde puntos de vista bastante diferentes en *Les mots* (p. 37-61) y en "Qu'est-ce que .....?" (p. 55 ss.). Por el contrario, el análisis del mito del escritor en *Les mots* es bastante fiel al de "Qu'est-ce que.....?" (p. 136-179): de hecho vemos que la figura del Escritor-Héroe corresponde en el niño a la mitología de la generación romántica de 1830. Toda la mitología del vengador, de la víctima, etc., tal como va evolucionando hasta 1914, desde Alejandro Dumas hasta Zévaco, es de 1830 (ver sobre este tema las excelentes reflexiones de Jean Tortel en "L'Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures", t. III, 1958, p. 1579-1603). El Escritor-Mártir, tal como lo describe Sartre, es más bien de la generación siguiente, la de Baudelaire y Flaubert: el análisis de *Les mots*, p. 150-174, se parecería al del escritor sin público que inventa la mística de la literatura y la idea de gloria, en "Qu'est-ce que .....?", p. 154 s., y al cuadro que Sartre hace más adelante, p. 206-210, p. 247-249 y p. 254-255, del ambiente literario en el cual su generación se inició.

mento de la Tríada (*el Escritor*), los tres elementos de la Tríada el Santo —el Héroe— el Escritor (p. 163, el propio Sartre designará estos tres elementos de la siguiente manera: la epopeya, el martirio, la muerte). Para huir de la imagen deprimente del escritor chupatintas, el niño "endosa" de entrada al escritor los poderes del héroe, dando lugar al *Escritor-Héroe* (p. 142-148): lógicamente, para que la dialéctica progrese, esta solución tiene que fracasar: dando lugar a un tiempo de transición negativo (p. 148-150: el niño no ve ningún enemigo a combatir, "había vuelto al punto de partida"); como siempre, el abuelo está ahí para dar *a su pesar* soluciones al niño: dando lugar a la segunda figura de *Escritor-Santo* y mártir (p. 150-159); la tercera figura de *Escritor-Escritor*, se podría decir que está producida no por contradicción y rechazo, sino por una modulación insensible alrededor de la idea de "muerte", común al *martirio* dentro de la perspectiva religiosa y a *la ultratumba* dentro de la perspectiva literaria (p. 159-162); el mito del escritor es entonces analizado por lo que tiene de específico: la manera en que el deseo de gloria expresa el vértigo de la muerte (p. 162-174), y la concepción del tiempo y de la causalidad que esa fantasía implica. Estas últimas páginas son fabulosas, ya que pueden ser leídas tanto como el análisis de las fantasías de un niño, como un comentario aterrador de las *Mémoires d'outre-tombe*[22] o como la oración fúnebre de la burguesía.

Entonces, ¿se ha conseguido la comedia secundaria del "Escritor"? Todavía no. El acto IV se termina con dos páginas (p. 174-175) capitales para captar la estructura del final del libro, y para enlazar el acto IV con el acto V. Un amigo (sin duda psicoanalista, al igual que el de la p. 19, o el de la p. 193) interviene en el momento oportuno como un cómplice que estuviera presente en la sala: "Estaba más enfermo de lo que pensaba." Y Sartre, aquí, de protestar: su delirio sigue siendo consciente y precario, es una comedia que hay que seguir interpretando si no quiere recaer en la angustia. Esta fragilidad propia de la comedia, por la cual nunca nos dejamos engañar

[22] P. 140, Sartre había colocado irónicamente su relato bajo el patrocinio de Chateaubriand.

completamente, y que nos tenemos que esforzar por continuar —es finalmente el rasgo común a todas las conductas analizadas en los actos II, III y IV: Sartre señala a menudo ese carácter inestable y ambiguo de las conductas de mala fe[23]. En el plano de la construcción del relato, podemos apreciar que se trata de un medio fácil para dar un aspecto dramático a un articulación dialéctica —intentaré analizarlo más adelante—. Por el momento, lo esencial es que el niño queda en suspenso, en una comedia muy satisfactoria, pero todavía precaria y consciente a medias.

Al igual que en una obra de teatro bien construida, el acto V tiene que tener un lance imprevisto. Las páginas 174-175, recordando que *hasta aquí* estamos *todavía* en el terreno de una comedia de mala fe en parte consciente, nos preparan a la idea de que ese lance imprevisto será *tópico*.

Acto V. La locura (p. 175-214).

El lance imprevisto, es el cambio de *lugar* de la comedia, es decir, el paso de lo consciente al inconsciente, que va acompañado también del paso de lo precario a lo definitivo, y de lo elegido a lo experimentado. Es la parte más misteriosa (por no decir confusa) del relato. El lector, que hasta ahora seguía una lógica clara y explícita, tiene de repente la impresión de estar asistiendo a un juego de prestidigitación. La dialéctica da paso a la magia. La presentación es tajante, como si no hubiera lugar a la discusión, pero nos quedamos con la sensación de que esta comedia, al pasar al inconsciente, se ha llevado con ella lo que le ha hecho pasar. El lance imprevisto es anunciado dramáticamente (p. 175-176), luego realizado, si se puede decir (p. 193). El acto se desarrolla en tres tiempos:

Primer tiempo: la curación aparente (p. 176-192). Dos acontecimientos, dice, han acabado con la poca razón que le quedaba: el lector se queda sorprendido ya que estos dos acontecimientos, cuando son contados, aparecen por el contrario

[23] Ver *Les mots*, p. 61-62, 115, 122 y 174-175.

como benéficos. Para estos dos acontecimientos (guerra de 1914, ingreso en el instituto), el desarrollo narrativo es análogo. *En una primera etapa*, el niño es traumatizado por el contacto con lo real, que hace que se venga abajo su superioridad y su comedia: sus elucubraciones pierden toda su consistencia ante una guerra real, vuelve a descubrir una vez más (ver p. 73) que es un impostor, y se refugia en una nueva forma de enfado (procedimiento con el cual el lector ya está familiarizado) (p. 175-181); o bien, en el instituto, al entrar en contacto con otros niños reales, lleva a cabo el aprendizaje, en principio doloroso, de la democracia (p. 185-186); pero en ambas ocasiones ese contacto con lo real termina siendo benéfico. En una segunda etapa, el niño descubre conductas positivas, que llenan realmente el vacío, y no son una añagaza: muy curiosamente la guerra de 1914 desemboca en *el amor de la madre* (p. 182-185), y de una forma más clásica el instituto le da la oportunidad de conocer lo que es el compañerismo (p. 186-193): en suma, en esta fase, el niño consigue por fin entablar relaciones reales con *los demás*: y precisamente en este momento se nos dice que está loco.

Ningún lector atento y exigente podría aceptar este salto brutal e injustificado. Ya he señalado anteriormente la incoherencia tan visible de la cronología: pero el orden lógico del relato presenta también, al menos aquí, fallos, de los cuales tenemos que intentar dar cuenta. No es cuestión de emitir un juicio cualquiera sobre la historia del individuo Jean-Paul Sartre, basándonos en teorías diferentes de la suya. Por el contrario, se trata, basándose en la lógica interna del relato, de restituir la cadena en su conjunto. En efecto, los textos de "confesión" hay que interpretarlos no como discursos *sobre* la cosa confesada, sino como la repetición, en cuanto al discurso, de la conducta supuestamente confesada: el análisis preciso de la construcción de los textos, y de sus fallos, permite probarlo.

Realmente nos cuesta entender cómo el hecho de tener buenas relaciones con su madre y de descubrir lo positivo que es el compañerismo, puede transformar a un niño "comediante" en un loco, y fijar una comedia en un carácter. Lógicamente, podemos construir hipótesis: esas dos salidas, felices en apariencia,

privan en realidad a la neurosis de sus coartadas, pero sin hacer desaparecer su neurosis; privada de alimentos en lo que es su vida cotidiana, la neurosis se refugia entonces en las capas profundas (ver los síntomas de desdoblamiento, p. 182-183) y se fija en un carácter. Si fuera sí, ¿por qué no lo expuso Sartre claramente? ¿Por qué ese salto brutal? El lector se queda con la impresión de que falta algo en el relato.

Podemos intentar restituir la pieza que falta. Lo que quita al niño "la poca razón que (le) quedaba" (p. 176), no puede ser ni la guerra de 1914 ni el instituto, que por el contrario, echando por tierra su comedia, le hacen recuperar el sentido de la realidad; no puede ser ni el amor de la madre ni el compañerismo, que por el contrario se presentan, en esta fase de la evolución, como una solución inesperada, ¡que *son* precisamente la poca razón que le queda! —Lo que le lleva a la "locura", sólo puede ser lo que hace esta solución imposible: una etapa ulterior, en que el amor de la madre sería puesto en entredicho, y el compañerismo echado a perder; un acontecimiento que no aparece en el texto, pero que explicaría esa absurda y brutal *fijación* de la comedia, y de rechazo, el cambio de *lugar* de la comedia, que deja la superficie para llegar a las profundidades ("mi delirio ha salido de mi cabeza para colarse en mis huesos", p. 193).

Estos acontecimientos, el texto mismo de *Les mots* nos permite restituirlos[24]. En él están claramente citados: simplemente, como suele ocurrir casi siempre en los textos de confesiones, no están en *su lugar*. Se han citado de pasada, en otra parte. Lo que rompe brutalmente el amor de la madre sólo puede ser su nuevo casamiento[25]. Este sólo es mencionado dos veces, página 20: "Cuando mi madre se volvió a casar, desapareció el retrato (del padre)", y página 76: "No estuvimos nunca en nuestra casa: ni en la calle Le Gogg ni más tarde, cuando mi madre se volvió a casar", siendo este último pasaje capital ya que justifica el título

---

[24] Encontramos también la confirmación de ello en la entrevista concedida a Francis Jeanson en 1973 (*Sartre dans sa vie*, Seuil, 1974, p. 289-295).

[25] Así como se menciona el nuevo casamiento de la madre, nunca es evocada positivamente la figura del padrastro en *Les mots*. Hay que remitirse a otros textos para dar con su retrato, o más bien su ejecución: en la biografía de Nizan (*Situations IV*, p. 160-161) y en *On a raison de se révolter* (Gallimard, 1974, p. 171-172).

inicial del libro : *Jean sans terre*. Lo que acaba brutalmente con el compañerismo, sólo puede ser el descubrimiento de la fealdad. Esta sólo es mencionada dos veces, página 91: "Anne-Marie tuvo el detalle de ocultarme la causa de su tristeza. Me enteré de ello con doce años, de forma brutal"; y página 211, en que el carácter fundador de ese traumatismo es dramáticamente señalado, pero donde Sartre parece decir que es posterior a la evolución contada en *Les mots*, aunque reserve la exposición del mismo para la continuación de su autobiografía: "Cuando y cómo descubrí la violencia, fui consciente de mi fealdad —que fue durante mucho tiempo mi principio negativo, la cal viva en la cual el niño maravilloso se disolvió."

El lector de Sartre tiene aún mayor razón para suponer que estos dos acontecimientos (desplazados) son la pieza que le falta a todo el sistema dialéctico de *Les mots*, puesto que estos dos acontecimientos son el eco de los traumatismos en los cuales Sartre basó el análisis del *proyecto* de Baudelaire y del de Genet, en las dos biografías escritas con anterioridad a *Les mots*. Para Baudelaire, el duro golpe del nuevo matrimonio de su madre[26]; para Genet el duro golpe de "eres un ladrón" (al cual le seguirá un "eres bizco y feo"); en el caso de Genet, el texto mismo de *Les mots* invita a la comparación: la frase de la página 211, "la cal viva en la cual el niño maravilloso se disolvió", recuerda a la frase de Genet que Sartre aprovechó como título para el primer capítulo de su biografía, "el niño melodioso muerto en mí...".

Si colocamos entonces estos dos elementos *en su lugar* dentro de la cadena dialéctica, todo se aclara. Pero, ¿estos elementos faltan realmente? En este tipo de estructura neurótica, el elemento inhibido tiene dos maneras de efectuar su retorno: el *desplazamiento* dentro del orden del texto, que le permite aparecer en cualquier caso bajo su auténtica figura, pero en un lugar falso; o el *disimulo*, que le permite aparecer en cualquier caso en su auténtico lugar, pero bajo una falsa figura. Al leer más detenidamente estos dos textos sobre el amor de la madre y el

[26] Es también la situación del personaje del *Sursis* (1945), Philippe, cuya madre se casó en segundas nupcias con un general.

compañerismo, nos damos cuenta de que el relato de la ruptura está incluido dentro del relato de la armonía, pero con un desplazamiento de persona.

a) En el relato del amor de la madre, es el encuentro del hombre de aspecto "comestible", que quiere a la madre y riñe al niño (p. 184): como el relato es aquí eufórico, esta intrusión estrecha los lazos entre la madre y el hijo. En la realidad, sin duda, se producirá lo contrario. ¿Cómo se podría explicar sino el tono de emoción púdica pero dolorosa con el cual se acaba este pasaje? En *Les mots*, Sartre en absoluto tiene acostumbrado al lector a ese tono. Aunque la catástrofe no es contada como un acontecimiento, es presentada como estructura afectiva del relato al final de esta página 185: hasta la inhibición más o menos consciente, como cuando uno se contiene las lágrimas: "Recuerdo que soy un hombre y vuelvo la cabeza." El relato también "vuelve la cabeza", a través de una amnesia provisional del traumatismo.

b) En el relato del compañerismo, el traumatismo es presentado por medio de la metamorfosis "sobrenatural" de Bénard en Nizan. En efecto, si no llegamos a la conclusión de la identificación[27], todo este pasaje cae dentro del registro de la anécdota, lo cual sería muy sorprendente dentro de un desarrollo tan riguroso. Por el contrario, en cuanto vemos que Bénard es la imagen "del niño maravilloso", y Nizan la imagen del niño que bizquea, la anécdota se convierte en la figura anticipada del drama de 1917 y lo representa en clave, pero en su lugar lógico dentro del orden dialéctico: "Sin embargo, un detalle me hizo presentir que no estaba en relación con Bénard sino con su simulacro satánico: Nizan bizqueaba. Era demasiado tarde para tenerlo en cuenta: me había gustado de aquella cara la encarnación del bien; terminé queriéndole tal como era. Había caído en la trampa, mi inclinación hacia la virtud me había llevado a amar al Diablo" (p. 192). Nueva parada ante el espejo, como al final del acto III (p. 94-95): en esta ocasión la comedia ya no sirve para escapar. Será la locura. Esta locura fue repetida por Sartre, sin duda alguna de forma totalmente consciente (pero ello no impide

---

[27] Sobre el parecido entre Nizan y Sartre para los demás, y sobre el estrabismo, ver *Situations IV*, p. 141-142.

nada), en la estructura del relato: el salto deliberado de una etapa, que confunde las pistas, y pone al lector frente a un hecho consumado —reflejo, en lo narrativo, del golpe de estado interno.

Segundo tiempo: la locura real (p. 193-211). Una nueva intervención de un cómplice analista ("Neurosis propia del carácter") es en esta ocasión aprobada por Sartre. El cambio es únicamente tópico: el delirio es el mismo, pero ahora actúa como si se hubiera convertido en algo natural. Las comedias del acto IV eran precarias y ambiguas: siempre volvía la angustia. La locura es total y feliz. Se tiene que haber salido de ella para poder verla como una locura —mientras que la comedia se destruía desde dentro. La locura es un bloque, tiene ese carácter granítico y necesario, antaño envidiado, el Sr. Simonnot, es *feliz*. Con la palabra feliz acaba este tiempo, según la división que he hecho: recuerda al "descubrí la alegría" de la página 131. Pero en aquel momento, Sartre añadía, para reanudar su dialéctica: "Era demasiado bonito para durar." Ahora, es bastante bonito para durar: de 1916 a 1940, nos dice. Desde dentro, esta locura se parece a la felicidad: lo que es ahora analizado por Sartre, es el optimismo, la ruptura con el pasado, la exaltación del progreso, la proyección dinámica en el futuro y, finalmente, la inversión del orden temporal. Los cuatro primeros actos describían un tiempo minado desde dentro por un vacío inicial que se repetía a través de todos los esfuerzos que se hacía para llenarlo: ahora está orientado por una plenitud ulterior que rechaza conforme va a avanzando el pasado y hace que el individuo aspire a la construcción del porvenir. El tiempo ha sido cambiado por completo. Aquellos lectores de Sartre que se encuentren también con un "carácter" optimista se habrán quedado sorprendidos al ver calificar de locura a ese dinamismo individual tonificante y socialmente tan productivo, ya que, al fin y al cabo, ha producido al escritor Sartre, y se habrán podido preguntar si no es ahora cuando Sartre está "loco", consistiendo su locura en creer que antes estaba loco. Da igual: la locura es una noción relativa, lo sabemos desde Foucault y los antipsiquiatras. Sartre la define como el rechazo a vivir lo real, es decir, la evidencia de la muerte, y la alienación social. Para que prosiga la evolución, será necesario un nuevo choque con lo real.

Tercer tiempo: la curación relativa (p. 211-214). Es el relato que anuncia un epílogo increíblemente breve: "He cambiado." Por un lado, anuncia el "despertar", que imaginamos posterior a *La Nausée*: locura que sólo se puede curar de forma natural, según parece, si se alcanza. Ha sido necesario que Sartre se convierta realmente *para los demás*, en un escritor, para poder deshacerse del mito, y volver a ser una persona cualquiera. Por otro lado, constata a pesar de todo la "permanencia" de su locura. Además, si Sartre hubiera escrito un segundo relato, pensamos que sólo hubiera podido ser construido basándose en una estructura totalmente contraria a la de *Les mots*, estructura dialéctica en la cual el elemento negativo-motor (del cual intentamos huir pero siempre aparece) hubiera sido, ya no la angustia de la contingencia, sino la ilusión de la necesidad. Si Sartre no ha escrito un segundo relato, es sin duda porque renunció a la literatura; puede que sea también porque el proceso que tenía que analizar no ha finalizado, y una dialéctica de este tipo es imposible de construir hasta que no ha llegado a su término. La increíble ligereza del epílogo da muestra de ello[28]. Desde el momento en que Sartre empezó a escribir *Les mots* hasta que cogió el relato para publicarlo pasaron nueve años. A partir de 1964, ciertamente, el proceso de toma de conciencia prosiguió: la crisis de 1968 confirmó a Sartre en su crítica de la noción de intelectual, pero a pesar de todo sigue viviendo en medio de contradicciones[29]. Sin duda las hubiera podido superar gracias a un acontecimiento que todavía no ha tenido lugar; la revolución, único lance imprevisto posible para un quinto acto. Precisamente por este lado todo se aclarará. Pero, ¿seguirá habiendo entonces intelectuales para escribir autobiografías, aunque sean políticas? —A la espera, Sartre termina su epílogo *invirtiendo* los términos del prólogo de las *Confessions* de

---

[28] La propia historia de la escritura de *Les mots* sigue sin estar del todo clara, a pesar de los testimonios directos de Sartre (entrevista en *Le Monde*, del 18 de abril de 1964), de las alusiones que podemos encontrar en *Les Mandarins* (1954; col. "Livre de poche", 1968, t. I, p. 60-63, y p. 323; la autobiografía de Robert Dubreuilh, inacabada e inédita, para no dar armas a sus enemigos), y el relato de Simone de Beauvoir en *Tout compte fait* (Gallimard, 1972, p. 54-55 y p. 107).

[29] Ver la entrevista concedida a *L'Idiot International* de septiembre de 1970, retomada en *Situations VIII*, Gallimard, 1972, p. 456-476.

Rousseau, como para volver a llevar irónicamente el género a sus orígenes, y sellar el final del individualismo burgués: "Si guardo la imposible Salvación en el almacén de los accesorios, ¿qué queda? Todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale por todos y que vale por cualquiera de ellos."

3. Dialéctica y temporalidad

Dictadura del sentido

El esquema que acabo de construir sólo es una aproximación muy simplificada: no da cuenta, en su detalle y complejidad, del proceso dialéctico, sino que simplemente indica la línea general de la lógica del relato. Así como el lector no se inmuta ante la incoherencia de la cronología, el más mínimo fallo en la lógica llama su atención: ello quiere decir que el orden lógico es el orden verdadero del texto.

Sin embargo, releyendo el relato que he sacado de *Les mots*, veremos que yo también me he visto obligado, por las circunstancias, a contar una historia, a suponer en todo momento una serie lineal a lo largo de la cual el héroe iba pasando de una etapa a otra, ciertamente siguiendo un esquema dialéctico, pero realizándolo en una historia concreta orientada muy banalmente desde un antes hacia un después: episodio dramático, alternancia de acontecimientos y de periodos —no falta de nada. Que esta historia concreta esté ligada en lo que se refiere a la "cronología", es muy posible: pero como texto, está indudablemente narrada siguiendo unas técnicas de lo más logradas, que mantienen la atención del lector hasta el final.

La primera idea que se puede sacar es que *Les mots* sería un relato de génesis teórico, análogo a los mitos analíticos de los orígenes, como los que escribían en el siglo XVIII personas como Condillac o Rousseau. En estas ficciones, la sucesión de las etapas de un análisis por el cual se efectúa un montaje progresivo y genético del objeto estudiado, es presentada como la sucesión histórica de la génesis del objeto en sí. Así es como se explica el entendimiento cogiendo una estatua inanimada, dán-

dole primero el sentido del olfato, mostrando progresivamente los otros sentidos, etc. O la organización social actual, partiendo del buen salvaje, y haciéndole inventar progresivamente la utilización de los instrumentos, la construcción de las casas, la familia, luego, con la agricultura y la metalurgia, la propiedad, etc. O bien un Sartre loco, cogiendo una libertad vacía, dándole un contenido, que suena a hueco, de donde proviene la imitación de una plenitud interna, que un día se plasma en locura. Las etapas del análisis de un estado sincrónico terminan siendo como el análisis de las etapas de una historia diacrónica.

La transposición se hace de forma totalmente natural. Es un procedimiento habitual del filósofo, que las leyes del lenguaje justifican. El lenguaje mismo se dispone en un orden temporal. En cuanto un enunciado explora varios aspectos de una cosa simultánea, está obligado a hacerlo de forma sucesiva, y extiende entonces la instantaneidad en el tiempo de la enunciación. Todo enunciado de una contigüidad espacial se resuelve en una serie temporal. La descripción novelesca conoce bien estos problemas: pero la descripción fenomenológica también. Demos dos ejemplos de ello, sacados del propio Sartre. En *L'Imaginaire*, por ejemplo, Sartre muestra que hay que distinguir en la actitud de las imágenes dos capas, aunque, en la práctica, todo se dé "en la unidad de una misma conciencia": expone entonces el principio de una "anterioridad lógica y existencial de los elementos constituyentes":

> Pero también hay que recordar que podemos reaccionar en segundo grado, amar, odiar, admirar, etc., el objeto real que acabamos de constituir y, aunque naturalemente estos sentimientos sean dados con un análogo propiamente dicho en la unidad de una misma conciencia, no por ello presentan menos articulaciones diferentes, al tener que conciliar la anterioridad lógica y existencial con los elementos constituyentes[30].

Entonces, el análisis desplegará en la sucesión lo que es vivido en la unidad, e introducirá, dentro del instante, una especie de temporalidad lógica, expresando en el vocabulario del

---

[30] *L'Imaginaire*, Gallimard, 1970, col. "Idées", p. 263.

tiempo relaciones instantáneas de estructura, traduciendo la profundidad o la función determinante en la idea de una "anterioridad lógica y existencial". O bien, en *Baudelaire*, constata más banalmente como conclusión:

> Este sería a grandes rasgos el retrato de Baudelaire. Pero la descripción que hemos intentado hacer presenta la siguiente inferioridad con respecto al retrato, así como éste es simultáneo aquélla es sucesiva[31].

Mientras que el objeto analizado permanezca dentro del instante o la simultaneidad, el problema será relativamente sencillo. Pero en cuanto el estado actual es percibido como el resultado de una historia, se pasará rápidamente, a través de la temporalidad de la enunciación, del orden del análisis de la cosa en el discurso, al orden de su producción en la realidad. "La anterioridad lógica y existencial" tenderá a ser presentada como una anterioridad histórica, mucho más fácilmente cuanto que se le dará la anterioridad narrativa. Será mucho más fácil todavía si el esquema explicativo lógico utilizado para desplegar el asunto estudiado resulta que es un sistema dialéctico, ya que al despliegue diacrónico se añadirán los encantos de la metamorfosis de las articulaciones de rebote, y la progresión se transformará en suspense: la dialéctica es naturalmente dramática. Si la pobre cronología tiene la virtud de ser "fiel" (pero, ¿a qué?), no tiene este encanto.

Podemos, con la ayuda de esta idea, lanzar una primera hipótesis sobre la relación entre la cronología y la dialéctica en *Les mots*. El orden dialéctico tendrá una prioridad absoluta para la construcción del relato: y todas las *articulaciones dialécticas* tendrán que ser representadas como esquemas de *sucesión histórica*. Si el orden cronológico coincide por casualidad con el orden dialéctico, será respetado. Si se adapta mal con él, lo adaptaremos. Y si no se adapta en absoluto, lo violaremos fríamente sin preocuparnos de ocultarlo. El orden dialéctico utiliza la ley del más fuerte, y tiene el cinismo del lobo frente al cordero: el cordero siempre tiene la culpa. Por ejemplo, puede

---

31 *Baudelaire*, Gallimard, 1947, col. "Essais", p. 214-215.

enturbiar el agua antes de que llegue al punto en el que bebe, de la misma manera que un acontecimiento que tiene lugar a la edad de diez años puede causar una reacción a la edad de siete años. Si no es él, es su hermano. Es algo que da igual. Es la dictadura de la dialéctica, y la cronología tendrá que obedecer y someterse. De hecho, todos los acontecimientos que tienen lugar entre 1909 y 1916 son tratados como si pertenecieran a una vasta sincronía, y el orden de su aparición en el relato depende exclusivamente de su *función* dentro de la mecánica dialéctica: la paradoja es que el relato se presenta *al mismo tiempo* como enteramente diacrónico, y a la vez insiste de forma escrupulosa y cínica en las fechas.

Las secuencias cronológicas naturales retomadas en el relato son muy pocas: orden del aprendizaje de la lectura (no saber leer, desearlo, aprender a leer, leer), de la escritura literaria, de algunas etapas escolares —pero es algo que no va más allá. Y el orden cronológico es interno a estas secuencias, y no se refiere en absoluto a la relación de las secuencias entre sí. Por lo demás, el relato presenta descaradamente como cronológicas articulaciones puramente lógicas rodeadas de un caos en lo que se refiere a las fechas. El ejemplo más llamativo es naturealmente el del paso de la primera a la segunda parte:

> Qué más da: no estaba bien de la cabeza.
>
> Me salvó mi abuelo: me metió sin quererlo en una nueva impostura que cambió mi vida (p. 116).

Este momento dramático parece separar un antes de un después. Ahora bien, antes, hay un número considerable de acontecimientos y de estados que se sitúan entre 1909 y 1915; después, un acontecimiento en 1912. Pero al lector no le extraña que el acontecimiento que cambia todo se sitúe antes de lo que tiene que cambiar. Está, a lo largo de todo el libro, estimulado por fórmulas dramáticas que convencen porque gustan: "No pasó nada de nada. Sin embargo, mis asuntos iban de mal en peor" (p. 89), o bien: "Ya era hora: iba a descubrir la inanidad de mis sueños" (p. 120), o: "Era demasiado bonito para durar" (p. 131), etc. Esta dictadura ingenuamente cínica de la dialéc-

tica, en la cual se apoya el narrador, el lector cree descubrir el modelo de la misma en el héroe, como si, en cierta manera, el adulto repitiera, en las técnicas de narración, las astucias del niño, de la misma manera que repite sus gestos en los efectos de su estilo:

Este es el relato "perfilado" por el niño. De hecho es la ley de todo relato: el sentido determina los acontecimientos, y no lo contrario. Todos los relatos están construidos a partir del final[32]. De nada servirá buscar tres pies al gato: el sentido será el que dará la razón. Para el niño, tiene que morir desconocido. Para el adulto que escribe *Les mots*, el niño tiene que acabar loco. Si un acontecimiento es molesto, se desecha. Todas las soluciones que el niño podría encontrar, el adulto las desecha. Si la comedia que interpreta no funciona, tendrá que encontrar otra. Y si funciona, lo mismo. Unas veces no es lo suficientemente bonita para durar, otras es demasiado bonita. De todas maneras, el niño tiene que acabar loco, pero feliz: neurosis consumada. En algunas articulaciones (por ejemplo p. 131-140), ya no es la cronología lo que no se respeta, sino el sentido del acontecimiento. Si el niño encuentra una solución feliz, se decreta que es demasiado bella para que dure. Entonces hay que encontrar un acontecimiento para romper con esa felicidad y para pasar a la etapa siguiente, la reflexión sobre el mito del escritor. Será la intervención del abuelo, aceptando la vocación de escritor. Ese éxito aparente se transformará entonces de forma diléctica en catástrofe. Escritor, sí, ¡pero chupatintas! El lector, confuso ante la sutileza de los análisis, acaba por entender que se trata de hacer interpretar a un acontecimiento que por una vez coincidía con la fecha real, un papel para el cual estaba mal preparado.

---

32 Ver G. Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 97. Los análisis de G. Genette sobre el tema de la función y de la motivación son una continuación de las reflexiones de Valéry y de Sartre sobre la impostura de todos los relatos, construidos implícitamente a partir de su final (ver Valéry, *Obras*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1960, p. 776-777; Sartre, *La Nausée*, col. "Livre de Poche", 1961, p. 60-63: incluso en *Les mots*, el narrador estigmatiza la ilusión retrospectiva tal como la practican los biógrafos en las "vidas" de hombres que se han hecho famosos, y la aplicación perversa que el niño hace de estos relatos en su propio caso (p. 168-173). Pero esta ilusión, ¿no está puesta en práctica también en *Les mots*? Sartre responde a esto escribiendo "Una vez reconocido, este error óptico no molesta: tenemos los medios para corregirlo" (p. 169): aunque sólo fuera mostrando la diferencia entre el porvenir imaginado, y el porvenir tal como se ha realizado.

El que dicta es el sentido, y nunca la cronología: si no se tienen, para el momento del cual se habla, materiales susceptibles de ilustrar el sentido que se quiere producir, se cogerán de dos años antes o de tres años después, señalándoselo de hecho al lector: "Conservo dos recuerdos, un poco posteriores pero contundentes" (p 91; lo que importa, es que son contundentes). Y para pasar de la exposición sobre el Escritor-Héroe a la que trata del Escritor-Mártir, se construye un acontecimiento de efecto retardado, a decir verdad bastante cercano al fuera de tiempo freudiano (con la diferencia, sin embargo, de que la reactivación del recuerdo es consciente): "Dos años antes, para introducirme en el humanismo, me había expuesto ideas de las que ya no decía ni palabra, por temor a alimentar mi locura pero que se me habían quedado grabadas. Retomaron, sin ruido, su virulencia (...)" (p. 150).

Esta dictadura del sentido se extiende pues sin escrúpulo. Soñamos con la desenvoltura provocante con la cual Sartre anuncia, al principio de su biografía de Flaubert, planteándose precisamente el *orden* a seguir: "Entramos en un muerto como en un molino." En el niño que fuimos también. Pero el molino, no es el orden de las aperturas, permitiendo cualquier trayecto: sino el orden de un engranaje. Es el gran molino de la dialéctica.

Densidad del relato

Hasta aquí, he hecho como si defendiera el orden cronológico, poniendo en evidencia los diferentes "trucajes" que utiliza Sartre. Resultaba necesario proceder así para mostrar la omnipotencia del orden dialéctico. Ocurre que sólo se podría acusar a Sartre de trucaje si lo escondiera —ahora bien, da por el contrario todas las indicaciones cronológicas que permiten ver las cosas claras—, y si el orden cronológico fuera una especie de patrón oro de la verdad: ahora bien, el orden cronológico no tiene más verdad en sí que el metro-patrón expuesto en el pabellón de Pesos y Medidas, más verdad que los ejes de las coordenadas con respecto a las funciones a las cuales sirven de refe-

rencia. Pero antes de emitir un juicio sobre la cronología, y de mostrar la legitimidad y el interés de la técnica de Sartre, me gustaría señalar su eficia.

La dictadura de la dialéctica, tal como he intentado mostrarlo anteriormente, da al relato una estructura dramática que mantiene la atención del lector desde el principio hasta el final: confesemos que raras son las autobiografías que producen ese efecto. Todas pecan por el exceso inverso, incluso cuando el narrador interviene en su relato para dramatizarlo: ya que entonces, interviene desde el exterior, como un *deus ex machina.* Mientras que aquí, el orden mismo de encadenamiento de los elementos del relato es suficiente para crear este efecto. Lo hace con mayor razón cuanto que el ritmo del relato es muy vivo y vigoroso: no hay tiempos muertos, tampoco monotonía: las aceleraciones fulgurantes, cambios de situación continuamente van renovando ese tipo de suspense en el cual está basado el libro. El ritmo ordinario de las autobiografías se parecería más bien al de una novela por entregas: la vaga espera del porvenir y las premoniciones son mitigadas por los descansos de la escritura, que dan en el texto mismo la imagen de una duración imprecisa y fluctuante, y de lejanías ensombrecidas. En *Les mots*, por el contrario, el ritmo es el de una obra de teatro, obedece a los imperativos de la representación escénica: desplegar en un tiempo limitado, con la mayor claridad, todas las etapas de un proyecto. De ahí proviene la claridad, pero también la dureza de los contornos: ni lejanos, ni vagos.

A la vez que entusiasman al lector, esta densidad y esta tensión le fascinan, es decir, le prohiben cualquier otra actitud que no sea la adhesión o el rechazo: la plenitud del sentido hace que no haya lugar, por ejemplo, a la interpretación del texto. 1) *Todos* los elementos del relato son explícitamente significantes: mientras que a menudo en los relatos autobiográficos, la pertinencia tiende a relajarse, y el relato gira en torno a sentidos explicitados, dejando un margen a la interpretación del lector, aquí el relato está ajustado, sentido y relato son coextensivos y absolutamente inseparables. 2) Todas esas significaciones se refieren a un sistema único dentro del cual

se articulan: es imposible arrancarlas de su función dentro de este sistema, imposible imaginar otro sistema que dé cuenta del conjunto de los elementos significantes: esto es algo francamente extraordinario. Muy a menudo, en la medida en que los autobiógrafos no son capaces de dominar su vida, son también incapaces de *cerrar* la estructura de su texto. Como mucho, organizan la incertidumbre del sentido dentro de un sistema de ambigüedad, y dan el espectáculo del *juego* de la interpretación: como en el caso de Rousseau enfrentado a contradicciones internas; de Gide construyendo con una astucia diabólica *Si le grain ne meurt* basándose en el uso simultáneo de una doble problemática (la del pecado y la de la naturaleza); de Leiris metiéndose con el psicoanálisis. En este caso, no hay nada de eso, el texto se presenta como una unidad, como una totalidad insoslayable. Si en algún momento hemos creído apreciar un fallo, era un fallo interior a la lógica (a la locura) del sistema, y que asegura su funcionamiento. La única salida que le queda a un lector escéptico, pero naturalmente incapaz de proponer otra interpretación, es ver, en esta perfección y esta omnipresencia de la dialéctica, una conducta de protección. Hipótesis que Claude Burgelin expuso para dar cuenta de la proliferación totalizadora de *L'idiot de la famille*[33], y que se podría también exponer para explicar la densidad de *Les mots*. Todas las salidas del texto que podrían llevar a una reflexión psicoanalítica son totalmente cerradas, bien por las intervenciones de cómplices psicoanalistas, bien por cortas reflexiones preventivas (nota de la p. 48)[34]. Pero emitir semejante diagnóstico de "conducta de protección" sobre el cierre del texto, ¿ello mismo acaso no es intentar protegerse de un texto que quizás sólo se dice que está cerrado porque está abierto a una verdad última difícilmente soportable: es decir, que la neurosis es *política*?

Después de todo, esta dictadura del sentido en el relato no tiene nada de asfixiante. Al leer nuestros análisis sin haber

---

[33] Claude Burgelin, "Lire *L'idiot de la famille*?", *Littérature*, nº 6, mayo de 1972, p. 115.

[34] Para una aclaración sobre la actitud de Sartre con respecto al psicoanálisis, ver James Arnold y Jean-Pierre Piriou, *Genèse et critique d'une autobiographie: "Les mots" de Jean-Paul Sartre*, Archives des Lettres Modernes, ed. Minard, 1973.

leído *Les mots*, imaginaríamos en el mejor de los casos que se trata de una obra abstracta y seca, en el peor de los casos de un relato de tesis. Cualquiera que haya leído *Les mots* sabe que no hay nada de eso. El enorme éxito del libro lo prueba: incluso es un libro que se puede leer sin estar en absoluto familiarizado con el pensamiento de Sartre: como mucho nos molestarán algunas fórmulas, o se nos hará un poco cuesta arriba hacia la mitad de la segunda parte. Por lo demás, tendremos la impresión de que se trata de algo "vivido" y "reproducido de la realidad", algo que por lo general intenta el autobiógrafo sin conseguirlo. Ello se debe a que, por un lado no hay ninguna parte del relato que sea explícitamente significante, y por otro no hay prácticamente ninguna significación que se explicite a través de un relato (relato que de hecho puede estar condensado en una palabra, una frase, o extenderse a las dimensiones de la escena o de la anécdota) o a través de una descripción, un mimo "fenomenológico": el sentido se desprende de la técnica misma de la descripción de lo vivido concreto, en que cada gesto, cada conducta es descrita poniendo de relieve las líneas de fuerza, el sentido del *proyecto* que manifiesta. Esta técnica tan eficaz había sido ya utilizada por Sartre en uno de sus primeros relatos, *L'enfance d'un chef*, que tiene cierto parecido con *Les mots*: parodia del relato de infancia, intento de análisis del origen de una neurosis, desengaño irónico de una conducta de mala fe[35]. En efecto, la descripción "fenomenológica" hace apreciable (y por ello cómica) la diferencia entre la apariencia de la conducta y su función real. Cuanto más escueta es la descripción, más evidente resulta la diferencia: muy a menudo, está concentrada en un dicho gracioso, que estaríamos confundidos si lo consideráramos como un simple juego de un estilo

---

[35] Podemos tener la tentación de superponer estos dos relatos, no sólo por la cantidad de elementos que Sartre ha cogido de su propia infancia para utilizarlos en la ficción de *L'enfance d'un chef*, sino para mostrar las analogías en el sistema descriptivo y explicativo del origen y de las manifestaciones de la neurosis. Pero, desde el punto de vista que aquí me interesa, hay que ver también la diferencia: en una ficción, al escritor ya no le molesta la cronología, nada le impide construir la historia a partir del análisis, de forma muy clásica. De ahí el desarrollo estrictamente lineal y muy simple del relato. El relato sigue el orden de una historia construida a partir del orden del análisis. Una vida real no se deja hacer tan fácilmente.

con facetas. Lo que está apuntado y alcanzado en su centro es la impostura o la mala fe[36].

Se da pues una fusión del relato y de la dialéctica, tanto en la frase o párrafo, gracias al estilo "fenomenológico" que manifiesta la intencionalidad, como en la totalidad del libro, gracias a la articulación dialéctica de todas las intenciones así puestas de relieve. Sartre ha evitado pues el escollo del relato de tesis: pero al mismo tiempo, ha sabido dar una solución elegante a una de las dificultades clásicas de todos los relatos de infancia. En la medida en que, aparte de algunos acontecimientos traumatizantes, y algunas referencias históricas, la memoria de nuestra infancia no se presenta naturalmente bajo la forma de una historia, el autobiógrafo tendrá en la mayor parte de los casos, para poner un orden, que reagrupar sus recuerdos por *temas*: la vida escolar, la vida familiar; el juego; el problema de la muerte; el problema del origen; el descubrimiento de la naturaleza; el gusto por los espectáculos, etc. Resulta bastante fácil reagrupar estos recuerdos: pero mucho más difícil articular los grupos resultantes y evitar el disparate y la yuxtaposición. Por lo general se sale del paso escalonando la entrada de estos desarrollos temáticos a lo largo de un desarrollo cronológico; o por medio de transiciones puramente retóricas que no confunden a nadie. En muchos casos, el orden temático sólo es un pretexto para ocultar las dificultades que tiene para poner en orden su vida. Sartre ha conseguido utilizar estos desarrollos temáticos, en sí mismos casi demasiado fáciles, colocándolos dentro de un orden dialéctico riguroso. Los lectores de autobiografías tradicionales no se han sentido desorientados al leer *Les mots*, ya que han encontrado en la obra todas las líneas generales clásicas de los recuerdos de infancia : mis primeros libros, mis recuerdos de la escuela primaria, mis contactos con la muerte, mi

---

36 La densidad se produce por un trabajo muy riguroso de *escritura*: alusiones culturales, remedos, uso del estilo indirecto libre, mezclas sutilmente violentas de estilo hiperliterario y de brusquedad oral. Ver sobre estos problemas el estudio de Jacques Lecarme ya citado.

Ese estilo irónico se borra inevitablemente cuando Sartre cuenta oralmente su vida en lugar de escribirla, por ejemplo en sus entrevistas (ver el relato de su adolescencia hecho a petición de Francis Jeanson, en *Sartre dans sa vie*, Seuil, 1974). Él mismo dio una extensa explicación sobre la diferencia y la desigualdad estilística entre lo *escrito* y lo *oral* en una entrevista que aparece en *Le Nouvel Observateur* del 23 de junio de 1975.

descubrimiento del cine, etc., hasta los clásicos recuerdos del instituto, descripciones de buenos compañeros... Pero no se han dado realmente cuenta de que estas partes eran "agentes dobles", y no tenían la inocencia y la relativa insignificancia que tienen en las autobiografías corrientes. De hecho es el gran logro de *Les mots*, el haber conseguido aunar las técnicas más tradicionales del género de los recuerdos de infancia con una construcción dialéctica rigurosa. He hablado de trucaje, en las partes en que la "soldadura" es visible. Pero, esencialmente, el libro está construido como una trampa, debido a las dos lecturas que hace simultáneamente posibles: apariencia cronológica y temática, realidad dialéctica. Queda por saber quién ha caído en la trampa: ¿Sartre recuperado por los lectores burgueses, o estos atrapados a su pesar en un mecanismo dialéctico? La confusión sigue siendo total. *Les mots* sólo podrá, sin duda, tener el poder corrosivo que Sartre le ha querido dar, cuando un segundo volumen llegue a aclarar la última parte del relato, en la cual la densidad excesiva y la rapidez se le presentan al lector medio como un torbellino todavía oscuro, y le permitan evitar el tener que sacar su propia conclusión.

Nueva visión del tiempo

Al privilegiar el sentido, en detrimento de la cronología, ¿Sartre sería indiferente a la temporalidad? En absoluto. Ahora hay que superar la oposición corriente e ingenua en la cual me he apoyado desde el principio de este análisis. Muchos autobiógrafos ven en la cronología la base de la temporalidad, cuando en realidad sólo es un aspecto. Considerar este aspecto como el esencial, privilegiar los "marcos sociales de la memoria", es optar en realidad por una cierta concepción del hombre. Las técnicas habituales del relato cronológico no son "neutras", sino sencillamente conformes a algo que sería la "naturaleza" de las cosas. Se basan en dos postulados que Sartre acertadamente puso en duda en su fenomenología de la temporalidad: la existencia de un pasado en sí, y la identidad entre la relación de sucesión y la relación de causalidad.

En el análisis que sigue, lógicamente, estudio la postura de Sartre con respecto al tiempo tal como aparece en la autobiografía, en un sujeto que examina su pasado. Es un problema totalmente diferente al del tiempo en la novela. Las teorías de Sartre sobre la novela centrada en el presente, sobre una libertad que se va consiguiendo poco a poco, y que no podría conocer el porvenir —esas reflexiones, que corresponden a las investigaciones técnicas de *La nausée* o de *Les chemins de la liberté*, pierden toda pertinencia desde el momento en que el punto de vista con respecto al tiempo cambia. Sin duda, por no haberlo entendido, Simone de Beauvoir encontró tantas dificultades a la hora de realizar su autobiografía.

En líneas generales, es como si el relato sartriano hubiera tenido dos "regímenes": el de la *ficción*, centrada en el presente[37] (desde *La Nausée* hasta la interrupción de *Les chemins de la liberté*), y el de la *biografía*, centrada en el pasado (desde el retrato de Baudelaire hasta el trabajo sobre Flaubert, que de hecho quedará sin duda inacabado); en la medida en que la técnica refleja la metafísica, nos podemos preguntar si el abandono de las novelas y la proliferación de la biografía a partir de 1947 no es la consecuencia de la toma de conciencia política, y no refleja el paso de la fenomenología existencial de *L'Être et le Néant*, a la visión antropológica mucho más ambiciosa de la *Critique de la raison dialectique*. Sólo es una hipótesis. Lo cierto es que, a partir de *L'Être et le Néant*, Sartre expone una concepción de la temporalidad que pone en duda el relato cronológico habitual:

1. La existencia del pasado en sí, supuesta por tantas teorías de la memoria y del tiempo, es condenada como una absurdidad[38]. Suponer un pasado en sí, es separarlo del presente, y exponerse a no poder explicar nunca por qué razón percibimos ese pasado. Sólo hay un pasado con relación a *mi* presente

---

[37] Con la excepción, ciertamente, de *L'enfance d'un chef*.

[38] *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p. 150 s. Para la perspectiva autobiográfica, ver la secuencia sobre "Mi pasado" (p. 577-585), en la cual Sartre muestra cómo pasamos el tiempo redefiniendo el sentido y el orden de nuestro pasado a la luz de nuestro proyecto presente: "Esta decisión que atañe al valor, el orden y la naturaleza de nuestro pasado de hecho es sencillamente la *elección histórica* en general" (p. 581).

actual. Los análisis de Sartre, hechos en un momento en el que sin duda no pensaba en absoluto en la autobiografía[39], describen la situación natural de cualquier autobiografía, como la de cualquier bicho viviente. Es, en cierta manera, condenar el uso del relato biográfico tradicional, y rechazar la visión de historicidad de la vida: no es que haya que rechazarlos totalmente, ya que, al fin y al cabo, todos los marcos sociales de la memoria forman *también* parte de mi relación con el pasado: pero están lejos de ser el último término al cual haya que referir todo. Esta idea se opone profundamente a la ilusión común, ilusión que es sin duda necesaria de hecho a la búsqueda autobiográfica, análoga en el tiempo a las necesarias ilusiones de la percepción en el espacio. Lo vemos perfectamente en la autobiografía: cada cual se imagina que es el ser en sí del pasado el que es objeto de su relato (de ahí la preocupación por la exactitud, la verificación de los hechos, la construcción de una historia cronológica), y percibe su relación actual con ese pasado como un impedimento (olvido, confusión, deformación, etc.), como un factor negativo y limitador. Esta ilusión (por el hecho de que sólo hay un pasado dentro de esta relación) está presente en todas partes : daré el sencillo ejemplo de André Malraux en *Aspects de la biographie*. Pero nos sorprenderá más ver que, a pesar de su cultura existencialista y el conocimiento que ella tenía, a partir de 1954, de la autobiografía de Sartre, Simone de Beauvoir construyó toda su autobiografía basándose en esa concepción inocente del pasado en sí. Es algo que se ve tanto en las técnicas que utiliza como en las reflexiones que hace sobre la problemática del género, incluso cuando las formula con un vocabulario aparentemente existencialista. Si critica el relato cronológico, por ejemplo, a la vez que lo sigue utilizando, no es porque traiciona el ser-para-mí del pasado, sino su ser en sí: se imagina claramente el pasado como una sucesión de presentes teniendo cada cual su ser en sí (es decir, un pasado y un futuro dentro de cada presente): desde un punto de vista existencialista, tiene razón al pensar que cada presente *es* así *cuando es presente* (precisamente por ello tendría

39 Pero ya pensaba en el problema de la autobiografía. Ver sobre este tema el estudio de Victor Brombert, "Sartre et la biographie impossible", CAIEF, n° 19, 1967, p. 155-166.

más bien que haber practicado abiertamente el diario íntimo, en lugar de intentar disfrazarlo de autobiografía), pero no tiene razón al pensar que el pasado está constituido por una suma de presentes en sí, que habría que reconstruir uno a uno y ordenar dentro de un orden cronológico. Sin embargo, es lo que *desea* hacer, y se lamenta al no poder hacerlo.

Al leer esta constatación de fracaso tan lúcida sobre las razones aparentes del fracaso, pero ciega ante lo que se refiere a la causa profunda (el deseo del pasado-en-sí), vemos lo justificada que está, por el contrario, la búsqueda sintética y dialéctica de Sartre. El fracaso de Simone de Beauvoir era, en este plano, previsible desde el prinicipio de *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Un estudio comparativo de la técnica del relato en el primer capítulo de estas *Mémoires*, y en *Les mots*, muestra efectivamente dos cosas: *aparentemente*, Simone de Beauvoir parece utilizar una dialéctica análoga a la de Sartre, hasta el punto de dar a su texto, publicado antes que *Les mots*, pero escrito después de que Sartre hubiera redactado su primera versión, un aire de copia; pero *en realidad*, en cuanto analizamos el orden del relato, vemos que no hay nada de ello. En *Les mots*, la dialéctica se hace pasar por cronología; en las *Mémoires*, es la cronología la que intenta hacerse pasar por una dialéctica. Sartre sigue sin vergüenza el orden del sentido: hace pasar por sucesión cronológica los encadenamientos lógicos; Simone de Beauvoir, hace pasar por dialéctica la prudente sucesión cronológica del relato, e intenta hacernos ver como articulaciones de sentido las junturas de una yuxtaposición temática.

Pero, ¿negar toda existencia al pasado en sí, no será poner en duda la posibilidad misma de escribir una autobiografía? Entonces, ¿no sirve de nada ser lo más exacto, lo más fiel posible, a la hora de reconstruir el pasado tal como fue? Con el pretexto de que el pasado sólo es una dimensión de *mi* presente actual, ¿puedo contar lo que sea? —Está claro que *no*. Pero no hay que confundir la exigencia de exactitud, que es en realidad un principio necesario, pero *negativo* (*no* olvidar, *no* deformar, etc.) y *relativo* (ya que se refiere a la imagen del pasado en sí tal como existe dentro del ser-para-mí del pasado), con la exigencia de significación, que es el principio positivo y primero de la

búsqueda autobiográfica, positivo porque es él el que engendra la estructura del texto y primero porque tiene la función de restituir el ser-para-mí del pasado. Para que haya autobiografía, estas dos exigencias tienen que ser respetadas: pero también tienen que estar jerarquizadas. Es lo que ocurre en *Les mots*; todos los episodios mencionados están, en la medida de lo posible, fechados y localizados, y Sartre obedeció escrupulosamente a la historicidad; también intentó imaginar lo más claramente posible lo que fue *entonces*. Pero en absoluto cree que estos esfuerzos ayuden a decir la verdad sobre el "pasado-en-sí": como mucho a no cometer errores.

2. Todo relato que respete el orden cronológico implica una cierta concepción de la causalidad, reducida y mecanicista, y se basa en la ilusión del *post hoc, ergo propter hoc*: fórmula que serviría quizás para un sistema mecanicista lineal aislado, pero que deja de servir en cuanto el sistema se hace complejo, dependiente, y ya no es mecanicista. La temporalidad humana no funciona así: prueba de ello son todas las alteraciones que hacen los autobiógrafos a la cronología. Aunque se quisiera, como Simone de Beauvoir, encontrar el ser en sí del pasado, está claro que no se lograría sumando la temporalidad interna a cada momento en un orden lineal. Suponiendo que dentro de mi relación con el pasado, quiera buscar exclusivamente el pasado en sí, nunca lo conseguiría acumulando: sólo una visión global, sintética, puede aprehender la temporalidad. No se trata de representar la multiplicidad de los instantes, dividiendo el espacio de la vida como Zénon d'Elée, sino de probar el movimiento andando, extrayendo la ley según la cual se engendra el movimiento. La autobiografía, para Sartre, no será "la historia de mi pasado", sino, "la historia de mi porvenir", es decir, la reconstrucción del *proyecto*.

La noción sartriana de proyecto capta la temporalidad en su unidad profunda, en su ley. Elaborada en el plano teórico en *L'Être et le Néant* y retomada en *Questions de méthode*, la noción de proyecto ha sido utilizada por Sartre constantemente, tanto en sus relaciones directas con los demás[40] como en sus

40 "Sartre, por el contrario, intentaba situarme dentro de mi propio sistema, me entendía a la luz de mis valores, de mis proyectos", Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), col. "Livre de Poche", 1966, p. 483.

biografías. El hombre no es un sistema causal, es una libertad; colocado ante una situación concreta, no la experimenta, le inventa una salida, dentro del campo de lo posible. Esta invención del porvenir no se sitúa *dentro* del marco del tiempo: es ella la que constituye el tiempo.

Todas las conductas que inventa así la libertad manifiestan un proyecto fundamental y *único*, elaborado a lo largo de la infancia, y que se ha convertido en un elemento permanente e intemporal de la historia del individuo. "La vida es un continuo reflejo de la infancia.[41]" Escribir una biografía, es de entrada intentar identificar ese proyecto, y encontrarlo en su origen. De la exactitud de este primer paso, depende toda la verosimilitud y el interés del relato autobiográfico o biográfico. Deducido de algunas conductas consideradas fundamentales, el proyecto sirve a continuación de hipótesis para dar cuenta de la totalidad de las conductas. Este método inductivo y sintético puede parecer arriesgado o quimérico: arriesgado en el sentido de que un error inicial se multiplica y acaba por dar una falsa interpretación del conjunto (por ejemplo, ¿si Flaubert hubiera aprendido a leer normalmente?); quimérico, por el hecho de que podemos ver en ello el tipo mismo de la ilusión retrospectiva: el resultado, único, hace pensar que la causa también lo era; y también inquietante, ya que la libertad resulta no ser sino otra cara de la necesidad[42]. Pero sólo hay "ilusión retrospectiva" para aquel que vive la ilusión cronológica: es una ilusión contra una ilusión; y sólo es un llamativo fatalismo si no hemos captado que,

---

[41] *L'idiot de la famille*, Gallimard, 1971, t. I, p. 56.

[42] El relato retrospectivo inmoviliza inevitablemente por necesidad el trayecto que ha elegido la libertad: en ninguna parte aparecen otros posibles, que la elección hubiera eliminado; ello se debe a que la libertad no es elección, sino invención. Sólo la salida imaginada, nos es imaginable. Además la reflexión sobre lo posible se refiere no a otras reacciones posibles a la situación, sino a otras situaciones posibles; reflexión no sobre la libertad, sino sobre la casualidad. Como en *Les mots*, p. 76, la reflexión sobre un padre y la herencia "si me hubiera dejado algo bueno, mi infancia hubiera sido distinta; no escribiría ya que sería otro", o p. 134 sobre un abuelo animando al genio: "Si Charles hubiese gritado a lo lejos, abriendo los brazos: "¡Aquí está el nuevo Hugo, el Shakespeare en flor!" ahora sería dibujante industrial o profesor de letras." Toda reflexión sobre la casualidad hace aparecer, por el contrario, el carácter necesario de la elección hecha por la libertad. Ver por ejemplo el procedimiento utilizado por Simone de Beauvoir en *Tout compte fait*, p. 11 a 40.

para Sartre, la libertad no es ese buen placer arbitrario, sino la forma que tiene el hombre de colaborar en la dialéctica de la historia, de realizarla.

Percibido como la dirección única de las conductas más características del individuo, el proyecto es tomado como hipótesis de lectura del conjunto de su historia. Los hechos, acontecimientos, sentimientos y conductas, son entonces percibidos no como elementos a organizar cronológicamente para reconstruir una historia, sino como *signos* que hay que descifrar, para reconstruir un proyecto, que no pertenece propiamente a ningún momento y que los engloba todos.

Que el proyecto no pertenezca propiamente a ningún momento, no quiere decir que no haya historia —aunque sólo fuera porque se desarrolla dentro de una situación, que, de por sí, tiene una. Pero su temporalidad no se podría aprehender de forma cronológica: sólo quedaría entonces una serie de hechos indescifrables. La estructura del relato en *Les mots* nos da la impresión de que no es *sucesiva* (a pesar de las añagazas de la presentación), sino *acumulativa*: no sólo porque hay que tener en cuenta una especie de memoria del texto, lo cual es válido para cualquier tipo de relato (un relato es algo que crea en uno una memoria; a partir de la décima página, el lector se ha convertido en alguien que cree recordar); pero porque el orden dialéctico adoptado hace que nada de lo que ocurrido al nivel fundamental, nunca es abolido, sino que las fuerzas motrices (la libertad y la angustia, es decir, el miedo que la libertad tiene a sí misma) y los mecanismos puestos en movimiento (la fuga en el mimo de una necesidad) siguen reproduciéndose de forma indefinida en todos los niveles de la construcción[43]. La angustia sigue estando presente, y será siempre la misma: toda la historia, en cada uno de sus momentos, no hace sino repetir, modular, el proyecto fundamental, ofreciéndole ciertamente nuevas salidas y nuevas metamorfosis, abriendo diferentemente el campo de los posibles, pero sin cambiar nada el punto de par-

---

43 "Una vida se desarrolla en espirales; vuelve a pasar siempre por los mismos puntos pero en grados distintos de integración y de complejidad" (*Questions de méthode*, 1960; col. "Idées", 1967, p. 149).

tida del problema que la libertad se ha propuesto. De ahí una relativa indiferencia ante el orden anecdótico de sucesión de los diferentes acontecimientos que *manifiestan* los problemas y las soluciones provisionales dentro de una misma sincronía, es decir, de un largo periodo en el que se puede considerar *grosso modo* que el proyecto fundamental aparece bajo una figura constante. Entonces, lo único irreversible, o más bien irreductible, es la libertad y la angustia: resurgen de forma indefinida en todas partes, lo que da de hecho al texto el aspecto de una tragedia regida por la fatalidad; por lo demás, al ser todo reversible y precario, se circula libremente hacia adelante y hacia atrás, incluso si, por las comodidades de la exposición, se utiliza el vocabulario de la sucesión irreversible y causal.

El problema principal, en el relato de un proyecto, es entonces la determinación de las amplias zonas que pueden ser tratadas como sincronías y su articulación con los cortes fundamentales, que por un lado limitan estas zonas, y por otro lado engendran *todas* las conductas que se manifiestan en ellas. Para ser *fundamental*, el proyecto no tiene por qué ser "cronológicamente" *primero*: por el contrario, tendrá en la mayor parte de los casos la característica de ser *central*, de ser representado como un cambio profundo en que el pasado engendra el porvenir, ocupando en la historia una posición que es siempre secundaria, otorgando el lugar inicial y "anterior" a la situación frente a la cual se plantea esa libertad. El problema consiste lógicamente en saber si lo que aparece en el análisis dialéctico como un corte, un momento de cambio profundo y de reacción, se presenta en la *historia* como un acontecimiento dramático y sentido como irreversible (acontecimiento cuyo modelo es la conversión, el flechazo, el traumatismo), o si él mismo no es organizado, disuelto, elaborado progresivamente a lo largo de un periodo más o menos amplio, que entonces se podría tratar de nuevo sincrónicamente. Vemos que se repite, en cuanto a la aparición histórica del proyecto, el mismo problema que en su desarrollo. Sartre expuso muy claramente al principio de *Saint Genet* que esta cuestión no tiene en realidad ninguna importancia en la historia, ya que ello no cambia en nada la naturaleza y la existencia del proyecto; en el relato, está claro que es más

práctico (es decir, a la vez en lo que se refiere al efecto, más propicio a la dramaturgia, y en lo que se refiere al sentido, más fiel a la dialéctica) *representarlo* a través de un acontecimiento único y central[44].

Vemos a partir de entonces el doble tratamiento que el relato dialéctico aplica a los datos cronológicos: *extender* en una especie de sucesión lógica (donde las articulaciones dialécticas son expresadas en términos de encadenamientos dramáticos) elementos cogidos en un orden cualquiera dentro de un amplio periodo cronológico tratado sincrónicamente, para describir *conductas*; *concentrar* en un acontecimiento único todos los acontecimientos que manifiestan los puntos de articulación (toma de conciencia, elección). Se trata de hacer una *redistribución* general, que tenga en cuenta la cronología de dos maneras: en el plano del engaño, adoptando su lenguaje; en el plano de la realidad, en un aspecto muy global, dando cuenta del sentido fundamental y del orden de desarrollo de la vida, apoyándose fuertemente en los cortes que son simultáneamente acontecimientos cronológicos importantes y articulaciones dialécticas del análisis: coincidencia rara de hecho.

Todo relato biográfico parte entonces, por lo general, de un punto inicial bastante sencillo, de un rasgo esquemático en el cual se resume el proyecto. G. Genette propone considerar que relatos como *La Odisea* o *En busca del tiempo perdido* son la expansión monstruosa de una frase inicial que sería: "Ulises llega a Itaca" o "Marcel se convierte en escritor45". Esta afirmación es sin duda válida para cualquier relato: los ejemplos de G. Genette son mordaces a causa, precisamente, de la monstruosidad de la expansión que oculta el germen. La biografía sartriana es fascinante, en sentido inverso, por el hecho de que, hasta incluso en sus expansiones más monstruosas (*L'idiot de la famille*), el germen resulta visible. En *Les mots*, el germen es, en su forma más sencilla, una variante del germen autobiográfico clásico. Toda autobiografía es la expansión de la frase: "Me he convertido en yo mismo"; tendríamos aquí: "Me he hecho yo

---

[44] *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, 1952, p. 9.
[45] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 75.

mismo", que sin embargo habría que precisar, detallar; se trataría entonces del pequeño esquema pseudo-bíblico que he propuesto anteriormente, o de los esbozos o croquis que el propio Sartre trazó bien en Les mots, bien en entrevistas que resumen el libro46.

Al igual que la obra de Proust es en su totalidad el crecimiento de un mismo texto, la obra narrativa de Sartre aparecerá quizás como el desarrollo de una misma estructura de la biografía. En efecto, al final de esta investigación sobre el orden del relato en Les mots, se confirma que el cambio aportado por Sartre a la estructura tradicional de la autobiografía sólo es una consecuencia y un aspecto de la revolución que ha aportado en el relato biográfico en general, y que ésta manifiesta, aplicándolo fenomenológicamente a individuos, una nueva antropología. Proseguir esta investigación, sería extender a todos los relatos biográficos escritos por Sartre la investigacíon hecha aquí con relación a *Les mots*. Parece que, en la clasificación de estos relatos, puede que no fuera pertinente la oposición entre autobiografía/biografía, a pesar de los problemas que plantea el uso de la primera persona. Las biografías sartrianas se repartirían más bien en dos grupos, según la naturaleza de la relación del narrador con el héroe y la información real que tiene sobre la historia. En un primer grupo se situarían por ejemplo los esbozos biográficos de Nizan y de Merleau-Ponty, y *Les mots,* textos que se parecen por su densidad, su carácter incisivo y concreto: relatos fenomenológicos del proyecto fundamental de tres personas que el autor ha tratado en profundidad y que aprehende primero directamente. En un segundo grupo, siguiendo el orden cronológico, al mismo tiempo que el orden creciente de la amplitud del análisis, Baudelaire, Saint Genet y L'idiot de la famille. En estos tres casos, el hombre ha sido de entrada (para Genet) o únicamente (para Baudelaire y Flaubert) conocido a través de sus obras, y lo vivido real (en particular en lo que se refiere a la primera infancia) es algo que gran parte el biógrafo no conoce. Cuanta más información falta, más se desarrolla el análisis, prolifera

---

[46] Ver *Les mots*, p. 208-209; *Situations IX*, Gallimard, 1972, p. 32-33.

en expansiones monstruosas: cuanto menos se sabe, más obligado se ve a calcular, deducir, y sustituir lo singular por lo universal, y más gusta hacerlo. De ahí el aspecto tan diferente de estas biografías, en las cuales el sentido ya no está "ajustado" al relato, sino que flota a su alrededor. Entre estos dos grupos, la mejor comparación se tendrá que establecer entre Saint Genet y Les mots, porque el orden dialéctico que las estructura es análogo, y porque ambas tienen, desde un punto de vista histórico, la mayor verosimilitud (Saint Genet es mucho más creible que Baudelaire o que la obra sobre Flaubert, quizás sencillamente porque Sartre conoció a Genet y además son contemporáneos). El orden dialéctico de exposición del proyecto es en cierta manera inmanente al relato en Les mots; en Saint Genet, son fragmentos, elementos de relato que encontramos engastados, utilizados, integrados en un texto abiertamente filosófico; Genet, o Gustave en *L'idiot de la famille,* desempeñan a menudo el papel del amigo Pierre que iba complacientemente a prestar su ayuda ficticia a los análisis de Sartre en *L'imaginaire* o *L'Être et le Néant:* lo universal singular se convierte entonces rápidamente en un universal-singular-universal. Mientras que la situación autobiográfica, o amistoso-biográfica, deja a lo universal singular esa singularidad que nos lo hace sentir como auténtico. Entre las dos series de autobiografías existe la misma diferencia que entre unos enormes trabajos de laboratorio ejecutados *in vitro* en condiciones ficticias (enormes maquinarias construidas con toda tranquilidad sin esa obligación y esas limitaciones que comporta toda situación real), y un trabajo análogo, ejecutado in vitro en terreno real: el acto biográfico compromete entonces al que escribe (aunque Nizan y Merleau-Ponty están muertos, su relación con Sartre está todavía viva; y en cuanto a Sartre, tiene toda una vida por *delante*), la totalidad ya no puede darse la facilidad de deducir una parte de los elementos a totalizar: hechos, actos, conductas, proyectos, todo está ahí, y sólo se puede totalizar en un relato.

La invención del relato dialéctico en *Les mots* es pues un acontecimiento doblemente importante. Dentro de la perspectiva de la evolución del *género* autobiográfico, es una de las

raras renovaciones de técnica y de visión que se hayan podido ver desde hace tiempo. En lo que se refiere a la obra de Sartre, *Les mots* es la obra más "totalizadora" que se haya escrito jamás. Naturalmente, para emitir semejante juicio, hay que situarse dentro de una perspectiva de ultratumba y de posterioridad en lo sucesivo ajena a su proyecto. Pero el hecho de que no escriba para la posteridad no impedirá que se le lea y que la *lectura* de su obra sufra una distorsión que ciertamente prevé. Si se puede decir que *Les mots* es la obra más *totalizadora*, es porque se funden *en una sola forma*, en una síntesis perfecta, los dos modos del discurso filosófico y de la narración, fusión infinidad de veces esbozada de diferentes maneras, bien las ficciones de *La Nausée* o de *L'Âge de la raison*, en las descripciones fenomenológicas, en las estructuras dramáticas, o en los trabajos biográficos pero en todos estos intentos, admirables en su género, no se alcanzaba el equilibrio, o bien la soldadura seguía siendo visible. Sin duda, le ocurrirá a Sartre lo mismo que a Rousseau. Rousseau fue para sus contemporáneos el autor de *Les Discours*, de *La Nouvelle Héloïse*, del *Emile*, textos en la actualidad sino ilegibles (ya que desde hace algún tiempo resultan legibles), en cualquier caso muy poco leídos; para nosotros es ante todo el autor y el modelo de las *Confessions*. Sartre fue, para sus contemporáneos, el autor de *La Nausée*, de *L'Être et le Néant*, de *Saint Genet*, de una obra dramática fascinante; para la posteridad corre el riesgo de convertirse ante todo en el autor de *Les mots*. *Les mots*, en 1964, era una obra comprometida, panfleto al mismo tiempo que autobiografía; su apertura a un relato ulterior, así como la evolución política actual de Sartre, hace que todavía conserve toda su virulencia. Pero sin duda su destino será el de convertirse en un libro virtualmente póstumo, ya que es el único que consiguió, por su *forma* misma, totalizar una vida.

6. EL RELATO IRÓNICO DE INFANCIA: VALLÈS
por
Philippe Lejeune

(De "Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias". Paris: Seuil, 1980)

"Tengo seis años, y el trasero en carne viva."

¿Quién habla? ¿Es la voz de un niño, la de un adulto? ¿la de un adulto imitando la voz de un niño? Esta voz es la de Ernest Pitou, narrador y héroe del *Testament d'un blagueur* (1869). La fuerza de este principio se debe, tanto al juego de palabras como a la indecisión en que nos deja Vallès sobre el origen de la enunciación. Al escribir esta frase, lleva a cabo una pequeña revolución: por fin encuentra el procedimiento que le permitirá contar su infancia, procedimiento que perfeccionará unos años más tarde componiendo *L'enfant* (1879); y da una solución (entre otras posibles) a uno de los problemas fundamentales del género que se desarrolla durante esta segunda mitad del siglo XIX, el relato de infancia[1].

---

[1] Vallès no ha compuesto ningún relato de infancia estrictamente autobiográfico; ha dado sucesivamente de su infancia tres versiones noveladas: en 1861, la "Lettre de Junius"; en 1869, *Le testament d'un blagueur*; en 1879, *L'enfant*. Encontraremos los dos primeros textos en la reciente edición de Roger Bellet de las *Obras* de Vallès (Galli-

En el relato autobiográfico clásico, la voz del narrador adulto domina y organiza el texto: si pone en escena la perspectiva del niño, en absoluto le da la palabra. Esto es natural: la infancia sólo aparece a través de la memoria del adulto. Se habla de ella, eventualmente se le da la palabra, pero no habla directamente. Para reconstruir la palabra del niño, y eventualmente concederle la función de narración, hay que abandonar el código de la verosimilitud (de lo "natural") autobiográfica, y entrar en el espacio de la ficción. Entonces, ya no se tratará de recordar, sino de crear una voz infantil, y ello más bien en función de los efectos que tal voz puede producir en el lector, dentro de una perspectiva de fidelidad a una enunciación infantil que, de todas maneras, nunca ha existido bajo esta forma.

Esta elección decisiva, Vallès no la hizo desde un primer momento: en la "Lettre de Junius" (1861), en las crónicas de *La rue* (1866), expresó su rencor contra una educación tiránica y su nostalgia del campo de la forma más tradicional, como un adulto que da vueltas a los buenos y malos recuerdos. Pero en 1869, gracias a una obra satírica que le encargan, abandona el discurso del adulto e intenta crear una nueva voz narrativa. Dos artificios de presentación le permiten trasladar a un segundo plano el discurso del narrador. Ernest Pitou ha muerto, y será su albacea quien presente sus Memorias en su lugar; y en lo que son las memorias, el narrador presenta sus recuerdos "divididos", imitando la presentación de un diario. Hay vía libre para que se introduzca otra voz[2].

¿La voz de quién? ¿Un niño realmente puede decir: "Tengo seis años, y el trasero en carne viva"? Basta con poner la frase en los tiempos de la historia para convencerse de que la responsabilidad incumbe más bien a un narrador adulto: "Tenía seis años, y el trasero en carne viva." En realidad, el efecto producido por Vallès

---

mard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I). Las citas de *L'enfant* corresponden a la edición de Garnier-Flammarion, 1968.

[2] En una versión más extensa de este estudio (publicada en las Actas del *Colloque Jules Vallès* (1975), Presses de l'Université de Lyon, 1976, p. 51-74) presenta el proyecto "autobiográfico" de Vallès y el problema del pacto. Sólo se hablará del tema de la voz narrativa. Sobre las técnicas de Vallès, ver Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX siècle*, Bruselas, 1963, y M. Jutrin, "El sentido del monólogo interior en *L'enfant* de Jules Vallès", *Revue des langues vivantes*, 1972, nº 5, p. 467-476.

se debe a la mezcla de las dos voces. La frase parece empezar como una enunciación infantil perfectamente verosímil: "Tengo seis años", y a continuación aparece un abreviado estilístico (la puesta en común bastante imprevista del verbo "tener") que, en sí, connota más bien la enunciación de un adulto, pero que, en un primer momento, la recibimos como algo dicho por un niño. La indecisión se ha hecho posible por el uso del presente de narración, que nos ha dado la ilusión de una enunciación directa. Esa mezcla insidiosa de las dos voces produce en el lector un efecto sorprendente y sugestivo, efecto que no produce la transcripción en pasado que he dado (en la que hace gracia el juego de palabras, pero "entre adultos"), y que no produciría tampoco una narración en presente, pero "en tercera persona", lo cual daría como en *Poil de Carotte*: "Ernest tiene seis años, y el trasero en carne viva."

El escueto análisis de esta frase corta muestra la complejidad de los problemas planteados por este nuevo tipo de narración. Sugiere también un método de estudio: hacer variar los factores para distinguir qué factor, o que combinación de factores, es responsable del efecto producido. Lo cual supone que nos apoyamos en un análisis teórico del conjunto del sistema. Mi intención es construir aquí ese análisis, una especie de estudio de "poética aplicada" que pueda servir de referencia y de instrumento de trabajo para la lectura de Vallès, y de punto de partida para una reflexión sobre el género del relato de infancia.

Mi análisis, si exceptuamos la primera parte ("eclipse del narrador"), se referirá a la vez al *Testament d'un blagueur* y a *L'enfant*. A continuación mostraré de qué forma, con *L'enfant*, Vallès reintrodujo la sombra de un narrador clásico en ese sistema, y los efectos que ha conseguido con ello.

Sacaré los ejemplos de *L'enfant*. Pero el uso de los ejemplos es delicado: a menudo el elemento que queremos ilustrar está asociado con otros en la frase elegida; y el efecto producido por la frase depende siempre de su contexto. Por ello he querido, de entrada, hacer oir a mi lector la voz narrativa de *L'enfant* dándole a leer un largo extracto. No comentaré este extracto: se lo propongo más bien como una muestra con la cual él mismo podrá verificar, o rectificar, mi análisis. Este texto, sacado del capítulo VI, presenta más o menos todos los problemas que estudiaré

(excepto el de la "narración en segundo grado"); además, en lo que se refiere al tema, da una imagen bastante completa del libro.

> Me meto hasta las rodillas en los surcos, en la época de la labranza; me revuelco sobre la hierba cuando están segando el heno, pío como las codornices que salen volando, doy volteretas como los polluelos que caen de los nidos cuando pasa el carro.
>
> ¡Qué buenos ratos he pasado en la pradera, a la orilla del río bordeada de flores amarillas cuyo tallo temblaba en el agua, con piedras blancas en el fondo, y que se llevaba las hojas y las ramas de saúco dorado que echaba a la corriente!...
>
> A mi madre no le gusta que me quede así, mudo, boquiabierto mirando correr el agua.
>
> Tiene razón, pierdo el tiempo.
>
> "¡En vez de traer la gramática latina para estudiar la lección!"
>
> Luego, haciéndose la mártir, la incomprendida:
>
> "No hay derecho, todo manchado de verde, las suelas llenas de barro...¡Para eso te hemos comprado zapatos nuevos, para que los pongas así! ¡Vamos! ¡A casa! ¡Castigado sin salir esta tarde!"
>
> Ya sé que los zapatos se estropean en el campo y que hay que ponerse zuecos, ¡pero es que mi madre no me deja! ¡Mi madre quiere darme una educación!, ¡no quiere que sea un campesino como ella!
>
> Mi madre quiere que su Jacques sea un *Señor*.
>
> ¡No le ha hecho una chaqueta con botones, le ha comprado un tubo a la estufa, ni le ha puesto trabillas en el pantalón para que se revuelque en el estiércol y vaya a la cuadra a ponerse unos zuecos!
>
> ¡Cómo me gustaría ponerme zuecos! Prefiero el olor de Florimond, el labrador, que el de M. Sother, el profesor de octavo; prefiero hacer paquetes de heno que leer la gramática, y merodear por el establo que ponerme a estudiar.

¡Sólo me gusta atar gavillas, levantar piedras, hacer haces de leña, coger madera!

¡Quizás haya nacido para ser criado!

¡Es terrible! ¡sí, he nacido para ser criado!, ¡lo veo!, ¡lo siento!

¡Dios mío! ¡Que no se entere mi madre!

Aceptaré ser Pierrouni el pobre vaquero, e ir, con una vara en la mano, y una manzana verde entre los dientes, a llevar a pastar al ganado, cerca de las zarzamoras, no lejos del huerto.

Hay escaramujos rojos en los matorrales, y arriba, en un punto oscuro que es un nido, hay unas criaturas de Dios, que son como judías que vuelan, y en las flores, unas moscas verdes que parecen borrachas.

A Pierrouni le dejan descamisarse, cuando hace calor, y despeinarse cuando le apetece.

No le están diciendo todo el día:

"Estate quieto, ¿qué has hecho con la corbata? —Ponte recto—. ¿Eres jorobado? —¡Es jorobado!— Átate la chaqueta. —Remángate el pantalón—. ¿Dónde has dejado la aceituna? ¡La aceituna, ahí, a la izquierda, la más verde! —¡Este crío me va a matar!"

Método

He decidido ir bajando de uno en uno todos los peldaños que llevan de la voz del narrador a la del "personaje". Este despliegue progresivo es un procedimiento de presentación cómodo, pero tiene naturalmente sus límites.

En primer lugar, porque el procedimiento analítico parece ir en sentido inverso a la práctica de Vallès. Cuando parece que aclaro algo, Vallès sistemáticamente crea la confusión. Lo que voy a separar como los peldaños de una escalera es de hecho una pendiente continua y reversible. Vallès explota todas las situaciones en que las oposiciones constitutivas del relato clá-

sico están aparentemente neutralizadas, para crear un perpetuo "fundido-encadenado" o una "sobreimpresión" entre las dos voces. Por otra parte, la voz narrativa cambia prácticamente en cada frase o en cada párrafo: no sólo el texto se hace imprevisible, sino que la velocidad normal de lectura hace que se produzca una especie de remanencia. El texto va más deprisa que el lector: nada más identificar éste la "voz" de una frase, la frase siguiente le obliga a "acomodarse" diferentemente. Por inercia, las diferentes posiciones de la voz narrativa acaban por superponerse en su conciencia.

Estos efectos de transición o de confusión son tan sutiles que, en principio, distintos lectores no podrán ponerse de acuerdo sobre la interpretación de un mismo pasaje, o más bien sobre su "atribución": el lector a menudo tiende a reducir la ambigüedad en lugar de analizarla, desea saber claramente "quién de los dos habla", así que "ver claro", en este caso, es más bien analizar a través de qué procedimientos, en qué proporción y según qué jerarquía, y con vistas a qué efecto, las dos voces están confundidas. El análisis espectral de la enunciación permitirá quizás comprender cómo se han producido los diferentes tonos del relato.

Fundamentalmente, voy a proceder a un análisis cuya línea principal será bien simple: pero continuamente me veré obligado a *recombinar* los procedimientos utilizados para mostrar los efectos producidos por Vallès. Su arte, en efecto, no se debe al uso sistemático de tal o cual procedimiento, como el presente de narración o el "monólogo interior", sino a la articulación sistemática de cuatro elementos de los cuales cada uno, tomado de forma separada, tiene efectos bastante limitados y claramente tradicionales, pero que contienen de forma latente posibilidades sin explotar que su asociación con los otros elementos revelará. Estos cuatro elementos son:

— El uso del relato "en primera persona", en que el mismo pronombre "yo" designa al narrador adulto y al personaje, al sujeto de la enunciación y al del enunciado[3];

[3] Relato "autodiegético" según la terminología de Gérard Genette, que utilizaré en este estudio ("Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, 1972).

— El uso del "presente de narración", figura que introduce una perturbación aparente en la distinción entre historia y discurso, y entre anterioridad y simultaneidad;

— El estilo indirecto libre, que organiza la integración (y eventualmente la confusión) de dos enunciaciones diferentes;

— El uso en un relato escrito de rasgos propios de lo oral, y la mezcla de distintos niveles de lenguaje.

Este uso *intensivo* y *combinado* de los tres últimos elementos en un relato autodiegético es lo que ha permitido a Vallès crear efectos tan sorprendentes y tan modernos. Para asegurarme de ello, he llevado a cabo una rápida comparación con otros relatos de infancia, los que encontramos al principio de novelas contemporáneas como *L'histoire d'un homme du peuple* (1865) de Erckmann-Chatrian, las *Mémoires d'un orphelin* (1865) de Xavier Marmier o *Le Petit Chose* (1868) de Alphonse Daudet: el presente de narración, el estilo indirecto libre, los rasgos propios de lo oral son empleados de forma discreta y limitada, y nunca están asociados entre sí. Además, todos estos relatos hacen oir sin ambigüedad alguna una voz dominante, la del narrador, y producen, a la perfección, el tipo de relieve propio del relato autobiográfico clásico.

Precisamente el eclipse del narrador, tal como está practicado en el *Testament d'un blagueur*, permitirá a Vallès jugar con la combinación de los elementos presentados anteriormente.

El eclipse del narrador

En las novelas en forma de memorias, es normal que el narrador sea discreto en lo que se refiere a su situación actual y a su personalidad: sirve sobre todo de coartada para una narración paradójica, a la vez retrospectiva en lo que se refiere a la voz y contemporánea en lo que se refiere a la perspectiva. La mayor parte de las ficciones autodiegéticas clásicas operan así un filtrado en las funciones del narrador autobiográfico, según dosificaciones que pueden variar. Si prohibe cualquier anticipación a su narrador, el autor consigue una especie de ardid: como en *Sans Famille*, donde Hector Malot combina la

voz retrospectiva con una forma de suspense que hace, si no imposible, al menos poco verosímil[4]. Pero cualquiera que sea la dosificación y su función, el narrador autodiegético de la novela personal ejerce abiertamente en distintos grados sus funciones de narrador, y en particular su función de narración[5].

En *Le testament d'un blagueur*, Vallès procede a una especie de eclipse del narrador retrospectivo. No lo suprime, pero se las arregla para que la mayor parte de sus huellas estén medio borradas; su percepción se ha hecho difícil, se ve enturbiada por la interferencia de otra fuente de enunciación: discurso o relato que parece provenir del personaje. Al principio del texto, un "editor" usurpaba la función del narrador para presentar en su lugar su testamento. En el testamento mismo:

— El narrador se abstiene de cualquier referencia a la situación de enunciación y de cualquier discurso dirigido al destinatario: parece renunciar a la función de comunicación;

— La estructura discontinua del texto hace que parezca también abstenerse de ejercer la función de control: sin embargo la ejerce, y ello por el juego de subtítulos, que son imposibles de interpretar dentro de la hipótesis de una narración que viene del personaje. En *L'enfant*, la división en capítulos, los títulos y los subtítulos, y los blancos que separan los grupos de párrafos, funcionarán de la misma manera como signos del narrador;

— Ejerce muy poco la función de atestación, y aunque no se priva en absoluto de la función de comentario, éste no es fácil de captar a primera vista, por dos razones. En primer lugar porque lo hace a menudo a través de una enunciación irónica.

---

[4] El principio de la obra *Sans Famille* (1878), "Soy un inclusero", es muy hábil. Por un lado, es una "paralipsis", es decir, una mentira por omisión, ya que si el héroe Rémi era claramente un niño perdido, inclusero, y luego *encontrado*; pero tiene que ocultar al lector lo que viene después en su historia, so pena de destruir el suspense de su "novela familiar". Por otro lado, está afirmación fuera de lugar puede dar al lector la idea de que el narrador del libro es un niño.

[5] Sobre las distintas funciones del narrador, ver G. Genette, *op. cit.*, p. 261-263. En lo que se refiere al discurso autobiográfico, ver la descripción que dí en *Autobiographie en France*, A. Colin, 1971, p. 73-80.

Luego porque el uso de los tiempos en el relato oculta la presencia del comentario, de la misma manera que oculta el ejercicio mismo de la narración: ello se debe fundamentalmente al uso extensivo del presente de narración.

El presente de narración

El presente de narración, o presente histórico, es una *figura* narrativa muy clásica: funciona con relación a un contexto en el cual el narrador utiliza normalmente uno de los dos sistemas que están a su disposición para contar una historia pasada: el del discurso, centrado en el presente, en que esta historia irá en pretérito perfecto y en imperfecto, y el de la historia, en que irá en pretérito indefinido y en imperfecto. La figura del presente de narración consiste en una elipsis momentánea de toda marca temporal, sean estas marcas las que oponen la historia al discurso, las que oponen en el sistema del discurso el momento de la enunciación al del enunciado, o las que, en cada sistema, son utilizadas para poner de relieve (la oposición del pretérito indefinido o perfecto con el imperfecto). Este grado cero del tiempo produce efectos diferentes según el contexto en que es utilizado. En la mayor parte de los casos es utilizado para crear localmente un efecto de puesta de relieve, dentro del marco de un relato de anécdotas. Los signos que marcan la relación del narrador con la historia faltan súbitamente, de tal modo que la historia parece "reventar" la pantalla diegética, rechazar su narrador para ponerse ante la escena. Está claro que en este caso se trata de una figura, de una "forma de hablar" por la cual no nos dejamos engañar: es *como si* la historia se hiciera contemporánea de su narración (efecto n° 1).

¿Se puede utilizar esta figura a larga distancia? En el relato clásico, eso es algo que no se ve en absoluto: a larga distancia, en efecto, perdemos de vista el contexto, y el efecto de puesta en relieve externo desaparece; por otra parte el presente de narración excluye cualquier puesta de relieve interna. El resultado de ello sería entonces algo banal y monótono. Incluso en la

escritura del reportaje tal como la practica Vallès en sus artículos periodísticos, el presente de narración permanece dentro de un sistema contrastante y quebrado[6].

Sin embargo, la principal innovación aportada al relato de infancia en *Le testament d'un blagueur* parece ser el uso extensivo del presente de narración. El hecho de que no resulte monótono se debe a que está asociado a otros procedimientos, y a que es utilizado como un medio de transición y de confusión. El color general que da el presente funciona como una especie de capa superficial que recubre en realidad dos fuentes de enunciación diferentes, y mezcla en apariencia la jerarquía de los niveles del texto. Como en este pasaje de *L'enfant*, en que las formas idénticas del presente encubren unas veces presentes de narración, otras veces un estilo directo libre relatando los pensamientos del niño:

> (...) Sollozo, cojo un berrinche: mi madre aparece y me manda a la alcoba en la que duermo, en la que paso miedo todas las noches.
>
> Tengo más o menos cinco años y me creo un parricida. ¡Sin embargo, yo no tenía la culpa!
>
> ¿Acaso le obligué a mi padre a hacer aquel tacataca? ¿Acaso no hubiera preferido sangrar yo y que él no se hiciera daño?
>
> Sí —y me arañaba las manos para hacerme daño también.
>
> ¡Pero es que mamá quiere tanto a mi padre! Por eso se enfadó tanto.
>
> Me dan a leer un libro en el que aparece escrito en letra grande que hay que obedecer a papá y a mamá: mi madre ha hecho muy bien en pegarme[7].

---

6 Ver por ejemplo la manera en que Vallès utiliza el presente de narración en su reportaje sobre la mina (*Obras*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 907-916).

7 *L'enfant*, cap. 1., p. 46-47. Podremos apreciar la originalidad y la eficacia de este "fundido" viendo como trató A. Daudet una escena análoga (examen de conciencia de un niño) en *Le Petit Chose* (ed. Nelson, 1950, cap. III, p. 35-36).

Cuando el presente de narración está, como aquí, asociado al uso de la primera persona, a la práctica de una narración segmentada que imita el discurso oral[8], a la elección de una perspectiva que es a menudo la del niño, y al uso del estilo indirecto libre, se produce un efecto de vuelta inverso al efecto nº 1, efecto del cual nos defenderemos más difícilmente que del primero: es *como si* la enunciación se hiciera contemporánea a la historia, y fuera entonces el hecho del personaje (efecto nº 2).

Se concibe por ejemplo que a pesar de la presencia de signos del narrador, el lector pueda dudar a la hora de saber quién cuenta el episodio siguiente:

> La Herradura...
>
> Voy allí con mi prima Henriette.
>
> Vamos a ver a Pierre André, el guarnicionero de la zona.
>
> Al igual que ella, es de Farreyrolles, y le tiene que dar noticias de su familia, noticias íntimas que yo no puedo saber; ya que se apartan para contárselas y se las dice al oído.
>
> Desde aquí veo que él se le acerca; y se rozan las mejillas.
>
> Cuando Henriette vuelve, tiene un aire ensimismado y no me habla[9].

---

[8] Tal como lo demostró Jean Peytard ("Oral et scriptural: deux ordres de situations et de descriptions linguistiques", *Langue française*, 1970, nº 6), no hay que confundir el problema de los "niveles de lengua" (registros infantiles o adultos, familiares o literarios, etc.) con el de la realización escrita u oral de los enunciados. Por un lado, Vallès mezcla "niveles de lengua" diferentes. Por otro lado, presenta su narración escrita bajo una forma que sugiere su realización oral. Mezcla la presentación tradicional en párrafos que forman un bloque, con una disposición más dislocada y suelta que recuerda el ritmo, los silencios, las elipsis y las reanudaciones de un habla. Hay una especie de "versículo" vallesiano, que corresponde a una escansión oral, al aire y a los efectos de una narración hablada. Este carácter ambiguo del ritmo de la narración contribuye a la incertidumbre con respecto al origen de la enunciación.

[9] *L'enfant*, cap. VIII, p. 101.

La tentación de efectuar ese deslizamiento de la voz del narrador a la del personaje es mucho mayor por el hecho de que ésta se encuentra constantemente integrada en el relato a través del estilo indirecto libre.

El estilo indirecto libre

El estilo indirecto libre es también una *figura* narrativa, basada en parte en fenómenos de elipsis. Su función es la de integrar un discurso referido dentro del discurso que lo refiere, realizando una especie de "fundido" gracias a lo cual las dos enunciaciones se superpondrán. En estilo directo, el enunciado referido sería citado en su texto real, sin transformación, pero estaría claramente separado del discurso que lo refiere por medio de comillas o de guiones, resultando imposible cualquier confusión. En estilo indirecto libre, el enunciado referido está integrado en el discurso del narrador por elipsis de cualquier procedimiento introductor: concuerda, en cuanto a tiempo y persona, con el discurso que lo refiere, pero conserva su sintaxis y su vocabulario[10]. Así se obtiene una imbricación de las dos enunciaciones: se oye una voz que habla desde el interior de otra. Esta voz no es citada, y está en cierta manera *imitada*.

En el relato clásico, la figura del estilo indirecto es utilizada de forma precisa, en una frase, en un párrafo; la enunciación segunda sólo surge fugitivamente a través de la enunciación primera. Es un procedimiento de economía, que puede ser útil simplemente para el "fundido" de la narración, o ser utilizado con la intención de producir efectos patéticos o irónicos. La economía puede dar lugar a ambigüedades: si la enunciación segunda no se distingue estilísticamente de la primera, el lector se puede preguntar si el narrador imita las reflexiones del personaje o si expone las suyas.

---

[10] Sobre el estilo indirecto libre, ver Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Payot, 1926, y la situación actual de la cuestión planteada por Gérard Strauch en "De quelques interprétations récentes du style indirect libre", *Recherches anglaises et américaines*, VIII, 1974, p. 40-73.

La incertidumbre aumentará si se combinan otros procedimientos con el estilo indirecto libre: en el relato autodiegético, tanto el narrador como el personaje son "yo", y cualquier distinción relacionada con la marca de la persona desaparece. Según el contexto, podemos dudar a la hora de saber si hay o no estilo indirecto libre, y tomar a veces por una enunciación que proviene sólo del narrador lo que es la transposición de los pensamientos del personaje. ¿Cómo se podría leer la frase del capítulo XVI de *L'enfant*: "Mi padre me había mentido"? ¿Información sobre el padre dada por el narrador al lector, acompañada de un juicio severo del adulto? Evidentemente, la información principal se refiere no a la mentira del padre, sino al descubrimiento escandalizado de la misma que hizo el hijo: se trata entonces de una transposición elíptica en estilo indirecto libre de "mi padre me ha mentido".

Si, además, en un relato autodiegético, el narrador utiliza sistemáticamente el presente de narración, cualquier distinción relacionada con la marca del tiempo desaparecerá, y tendremos todavía más dudas a la hora de saber si hay estilo indirecto libre, pero inclinándonos esta vez en el otro sentido, para atribuir al personaje la responsabilidad total de la enunciación. En efecto, en un discurso indirecto libre situado en una narración autodiegética hecha en el presente de narración, al hacerse imposible toda distinción de tiempo y persona, ya no hay, en este plano, diferencia entre un discurso indirecto libre refiriendo un enunciado del personaje principal, y ese enunciado mismo. Nos encontramos entonces ante un discurso referido en *estilo directo libre*[11]. Y si ese discurso se prolonga bastante, será grande la tentación de hablar de un "monólogo interior" del personaje. En *Le testament d'un blagueur* y en *L'enfant*, Vallés utilizó con frecuencia este procedimiento: creemos oir "en directo" las reflexiones que el niño hacía *in petto*.

---

[11] En el *estilo directo libre*, no hay verbo introductorio ni signo (comillas, guiones) para distinguir el discurso referido del discurso que lo refiere. Sobre el estilo directo libre, y la forma en que completa el sistema de los "estilos" directo e indirecto, ver Derek Bickerton, "Modes of Interior Monologue: a formal definition", *Modern Language Quaterly*, 1967, p. 233, y Gérard Strauch, art. cit. (en este mismo artículo, nota 10).

(...) Los caramelos, me importan un bledo, si me dan uno al año como premio por haber sido bueno. Me gustan cuando me hincho[12].

¿Se trata realmente de un monólogo interior? Por supuesto que no. Lo que define el monólogo interior es su autonomía: como en el teatro, el discurso del personaje tiene que ser presentado independientemente de cualquier otra enunciación[13]. Aquí, por el contrario, la enunciación permanece *doble*: el lector nunca puede olvidar realmente que ese "monólogo", si es interior, de entrada es interior a la voz del narrador, que forma parte de un sistema de ventriloquía. El que habla no es un niño, sino un adulto que imita la voz de un niño. El discurso que parece venir del personaje es de hecho un discurso imitado, alrededor del cual y en el cual flota la presencia difusa e insidiosa del narrador: permanecemos en el campo del "como si".

Aparentemente ausente, el narrador se manifiesta a la vez de forma contextual y estilística. Contextual: incluso en el caso de que sea bastante extenso, ese "monólogo" está incluido en una narración que, en sí, supone el narrador adulto; de hecho es raro que el "monólogo" se desarrolle de forma continua: breves fragmentos de monólogo alternan con pasajes narrativos, en un continuo ir y venir entre las dos voces, con "mudas" de voz, rupturas y contrastes que impiden olvidar al narrador adulto. Estilística: en el estilo indirecto libre, la sintaxis y el vocabulario del discurso imitado en principio son íntegramente respetados: pero el narrador puede también *mezclar* los rasgos característicos del lenguaje del niño con otros que sólo se podrían atribuir al adulto. Encontraremos así mezclados con el discurso infantil informaciones que sólo tienen sentido dentro del marco de una comunicación entre un narrador y un lector; el uso de giros sintácticos propios de la lengua escrita y del registro literario; exageraciones que dejan ver claramente la intención de producir tal o cual efecto; el uso de un vocabulario de connotaciones irónicas o patéticas inscribiéndose en la estrategia del narrador adulto.

---

[12] *L'enfant*, cap. VII, p. 94.
[13] Sobre este problema, ver las reflexiones de Gérard Genette en *Figures III*, p. 194.

Esta duplicidad de la enunciación es particularmente evidente en el relato de infancia, porque las dos fuentes de emisión están relativamente alejadas la una de la otra: la perspectiva, los juicios de valor y las actitudes del niño del cual se habla y del narrador adulto son diferentes. Vallès utiliza esta diferencia para producir efectos irónicos o patéticos, jugando con el contraste entre la candidez, la ignorancia o la resignación del niño, y la rebelión, las insinuaciones o las ironías del adulto que se dirige, por encima de la cabeza del niño (y a través de su "discurso") a un lector que no tiene que estar confundido[14].

En la Trilogía, conforme avanza el relato autobiográfico de Jacques Vingtras, el personaje va madurando y adopta progresivamente las posiciones presumibles del narrador. La diferencia entre ambas fuentes disminuye, y el lector puede incluso llegar a creer cuando se llega a *L'insurgé*, que las dos fuentes coinciden, y que se puede tratar el monólogo del personaje como un discurso directo referente a una sola fuente de enunciación. No hay nada de eso: aunque los efectos producidos cambien, estructuralmente el monólogo permanece dentro de una enunciación doble que nos da, hasta el final, la impresión de una voz creada que se imita a sí misma.

---

[14] En Vallès, el "monólogo" o el "diario íntimo" del personaje están siempre integrados en la narración del narrador primero, aunque sea de forma poco visible. Pero sólo con dar su autonomía a ese discurso y a esa narración del niño se obtendría otro tipo de relato, del cual Vallès es indirectamente el precursor: la novela de infancia cuya narración se supone que está hecha por el propio niño. Dos soluciones son entonces posibles: la escritura de un diario que conlleve una narración "simultánea" (ejemplos: Colette, *Claudine à l'école*, 1900; o dentro de la literatura infantil, Colette Vivier, *La Maison des Petits Bonheurs*, 1939), o la emisión de una narración retrospectiva, hecha en un momento determinado (ej.: Émile Ajar, *La vie devant soi* (1975) o indeterminado (ej.: Christiane Rochefort, *Les petits enfants du siècle*, 1961). Incluso en estos casos la duplicidad de la enunciación resulta patente, y ninguno de estos textos se puede leer como un diario escrito o un relato hecho por un niño o un adolescente. En el plano contextual, la presencia del adulto que mueve los hilos se ha desplazado: ya no se trata de un narrador retrospectivo incluido en el texto, sino del autor. El pacto novelesco nos impide creer en la sencillez de la enunciación. Y ello mucho más cuanto que las marcas estilísticas de otro enunciador son visibles: muchos efectos patéticos o irónicos son producidos a espaldas del personaje cándido cuyo discurso es fabricado por un adulto para otros adultos. Este tema está menos acentuado en los "diarios" ficticios que intentan ajustarse a la leyes de la verosimilitud del lenguaje infantil y de la escritura íntima; es muy visible en las narraciones retrospectivas en que el autor puede crear una voz mezclando violentamente el registro adulto y el registro infantil, la lengua literaria y la lengua popular, como en el caso de Christiane Rochefort y Émile Ajar.

La inserción del estilo indirecto libre en la narración en primer grado recuerda al lector la presencia del adulto. Pero, ¿la narración está siempre en primer grado? El estilo indirecto libre puede muy bien servir de soporte y de coartada a una narración en segundo grado, que se encontrará así mezclada con la narración en primer grado, y creará una incertidumbre permanente sobre el origen del relato.

La narración en segundo grado

Entre los pensamientos del personaje que el narrador relata en estilo indirecto libre en presente, puede haber pensamientos "retrospectivos", recordando el personaje y contando lo que le ocurrió la víspera, "el otro día", recientemente, o lo que le ocurre constantemente en la época en que se encuentra: a nada que estas evocaciones se repitan constantemente, el personaje se encontrará localmente transformado en una especie de narrador en segundo grado:

> El otro día nos dieron como tema —"Temístocles arengando a los griegos". ¡No se me ocurrió nada de nada[15]!

El personaje lleva a cabo provisionalmente la narración de su propia historia: delegación artificiosa ya que nos resulta imposible saber por qué y a quién el niño cuenta. El narrador no necesita justificar el procedimiento, y sabe perfectamente que en última instancia se le atribuirá a él la responsabilidad de esta narración imitada, que forma parte del juego del estilo indirecto libre en presente. Pero a primera vista el lector puede llegar a confundirse: tiene ante sí no sólo pensamientos o discursos del personaje, sino una narración que hace inútil la del narrador,

---

[15] *L'enfant*, cap. XX, p. 242. En *Le testament d'un blagueur*, se producen unos efectos muy complicados dentro del marco de esta narración segunda. No sólo el niño puede contar lo que le ha ocurrido "recientemente", sino que al final de la obra, el héroe convertido en adolescente echa una ojeada global a todo su pasado y se comporta entonces como un autobiógrafo en una larga secuencia en los tiempos de la historia (pretérito indefinido/imperfecto), dentro de la cual utiliza, para producir cierta distancia o variedad, ... el presente de narración. (*Obras*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1128-1131).

que parece sustituir a ella en vez de ser sustituida. Incluso sorprenderemos al personaje-narrador en segundo grado utilizando expresiones modales ("creo") o fragmentos de discurso autobiográfico que sólo tendrían sentido (verosimilitud) si contara realmente a alguien:

> ¡Pero él, él mismo! (¡estoy vendiendo un secreto familiar!) comprobé que sus propios ejercicios, para la obtención del título, eran una serie de ideas sueltas. (*Ibid*).

Desde el momento en que el personaje cubre una función de narración, tiene a su disposición para elegir los mismos tiempos que un narrador en primer grado —con la pequeña diferencia de que su situación (ficticia) le lleva a utilizar mucho más a menudo los tiempos del discurso (el pretérito perfecto y el presente con todos sus valores). ¿Cómo podrá el lector distinguir, ante una frase o un párrafo en presente, si se trata de un presente de narración del narrador en primer grado, o de un presente del narrador en segundo grado, que las leyes de concordancia del estilo indirecto libre en el presente de narración dejan subsistir tal cual? Tendrá que decidir fijándose en otros signos, el aspecto de la narración, la sintaxis, la perspectiva: incluso estos mismos signos a menudo serán bien indiferentes (permitiendo una *u* otra lectura) bien contradictorios (imponiendo a la vez una *y* otra lectura).

Si esta narración segunda inmediatamente retrospectiva se generaliza, creeremos estar leyendo una especie de diario íntimo, desplazándose el narrador segundo paralelamente a la historia[16]. Pero sólo se trata de una impresión: ya que ese narrador segundo no escribe (escriben para él) y tampoco habla realmente (¿a quién?, ¿cuándo hablaría?). Su narración está inte-

---

[16] Esta técnica será sobro todo utilizada de forma continuada en *Le Bachelier* y en *L'insurgé*, donde el personaje mismo, poco tiempo después de los acontecimientos, *parece* a menudo hacerse cargo de la narración. Pero se trata en este caso de una *figura*, de un "como si", al asumir la narración un narrador inidentificable en la historia (nunca tiene en cuenta el conocimiento que debe tener de la continuación de la historia, ni de la manera en que se sitúa en esa continuación), pero textualmente supuestamente necesario. El texto de *L'insurgé*, en particular, juega entre la perspectiva del personaje contemporáneo de los acontecimientos, que a menudo parece contar, y la del narrador que escribe después de la Comuna y a la luz de su fracaso.

grada en la narración en primer grado que dirige su lectura, y que por sí sola es capaz de asegurar su unidad y coherencia. Todas las observaciones que hacía sobre los signos contextuales y estilísticos del narrador primero en el estilo indirecto libre se aplican igualmente a esta narración en segundo grado, que podríamos llamar perfectamente una *narración indirecta libre*.

La voz del personaje

Por fin, al final de esta escala, hay que situar la voz del personaje, tal como aparece "en directo", es decir, en los pasajes de diálogo. Pero la simetría que llego a establecer resulta bastante artificial: la voz del personaje en los diálogos no tiene el mismo carácter, no se percibe de la misma manera, que la que se expresa a través del estilo indirecto libre. Cuando hacemos un inventario de los discursos del niño que son citados en directo en *L'enfant*, vemos que su cantidad es insignificante: los diálogos referidos por el narrador son casi todos diálogos *entendidos* cuyas voces dominantes son las de la madre, el padre, otros adultos, en medio de las cuales la voz del niño se deja oir esporádicamente y de forma tímida: dudas u observaciones cándidas, inicios de protesta rápidamente sofocados. Estos tenues fragmentos de lenguaje muy elemental que emergen en las conversaciones citadas contrastan en cantidad y en acento con el desarrollo sofisticado de la "sub-conversación" en estilo indirecto libre que representa lo que el niño piensa sin poder decirlo, a la vez que se reflejan en ello los juicios de valor del adulto. Reprimida en otro tiempo, la voz del narrador-personaje resurje ahora en una sub-conversación irónica a través de la cual se venga de la opresión, y se desquita de la sumisión que sufrió.

El despliegue analítico que acabo de realizar no se corresponde con la experiencia inmediata del lector, que se encuentra ante una enunciación constantemente inestable y ambigua. A lo largo del análisis ya he señalado como se realizaban deslizamientos y confusiones: ya sólo me queda hablar de dos procedimientos más generales por los cuales se produce la incertidumbre con respecto al origen de la enunciación.

La enunciación irónica

Un enunciado irónico es un enunciado por el cual se dice otra cosa distinta a lo que se piensa, dando a entender que se piensa otra cosa distinta a lo que se dice. Funciona como una subversión del discurso del otro: se toma del adversario la literalidad de sus enunciados, pero introduciendo una diferencia de contexto, de estilo o de tono, que los hace virtualmente absurdos, odiosos o ridículos, y que expresa implícitamente el desacuerdo total del enunciador. La ironía es un arma peligrosa y delicada: peligrosa, porque roba al otro su lenguaje, le "quema" su discurso, que no podrá volver a utilizar luego con la misma eficacia; y, a la vez, el agresor tiene cubiertas las espaldas, ya que no hace sino repetir lo que dice el otro, y puede, irónicamente, declararse inocente. Se trata de llevar al adversario a "sucidarse con su propia lengua". Arma delicada también, porque su sutileza, la extrema economía del procedimiento hacen que si el lector no es atento o está poco acostumbrado a apreciar las figuras retóricas, tomará la sumisión simulada al discurso del otro por una sumisión real. Cuando se habla, la entonación elimina esos errores: por escrito, la confusión se produce más facilmente; se podría evitar con marcas tipográficas (se podría inventar un tipo de letra que indicara la ironía, de la misma manera que existe la cursiva) que, al hacer explícito el distanciamiento, lo volvería menos eficaz.

Los temas principales que toca el narrador son las prácticas y la ideología de la familia y de la escuela. A veces, el narrador ataca directamente, por ejemplo asumiendo el discurso de la madre y volviéndolo contra el niño:como cuando le están haciendo la chaqueta para el día de la entrega de premios:

> No, Jacques, todavía no la he acabado. Tu madre está orgullosa de tí; tu madre te quiere y te lo va a demostrar.
>
> ¡Acaso piensas que te iba a dejar poner la chaqueta sin añadir unos adornos, botones, borlas, un detalle en el cuello, en la espalda, en los puños! ¡Qué poco conoces a tu madre, Jacques[17]!

---

[17] *L'enfant*, cap. V, p. 77.

Pero en la mayor parte de los casos, en el juego no participan dos, sino tres: la crítica irónica se hace a través de una enunciación infantil. Se produce entonces una interferencia entre el funcionamiento de la enunciación irónica y el del estilo indirecto libre[18]. ¿De qué manera los dos sentidos del discurso irónico se repartirán en el escalonamiento del discurso indirecto libre? El niño retoma continuamente el discurso de la madre o el de la escuela (que funcionan así como discursos del super ego), y el narrador retoma e imita ese discurso del niño. Ello da lugar a bastantes enunciados claramente inaceptables, del tipo: "mi madre hizo bien en pegarme", "soy sin duda un mal hijo", "¿acaso somos una familia de cretinos?", etc.

La interpretación de esta ironía es delicada. Una primera solución consistiría en atribuir al personaje el sentido literal del enunciado, y al adulto narrador el distanciamiento irónico: en ese caso, el niño alienado interiorizaría y asumiría el discurso del super ego que le condena, y el narrador formulando y explicitando esta aceptación la volvería intolerable al lector. Y es un hecho que el discurso del super ego tiene que seguir contando para el niño del cual se nos habla, influyendo en sus reacciones incluso íntimas. Pero es realmente imposible que su relación con ese super ego adopte la forma de la aceptación cándida y total sugerida por el enunciado irónico: muchos otros signos dentro del contexto nos muestran a un niño dividido y cada vez más lúcido. La segunda solución consistiría entonces en atribuir al niño a la vez el sentido literal y el distanciamiento irónico: el niño lúcido se vengaría del super ego retomando irónicamente su discurso, y el narrador adulto se contentaría con transmitirnos esta reacción. Es un hecho que muy a menudo el niño es representado al borde de la rebelión, de la evasión o de la transgresión. Pero resulta bastante improbable que esta rebelión se haya podido expresar a través de los enunciados iróni-

---

[18] En un plano teórico, cabría preguntarse si semejante interferencia es accidental, tal como sostiene Charles Bally ("Antiphrase et style indirect libre", en *A Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen*, London, George Allen and Unwin, 1930, p. 331-340), o si por el contrario no es consustancial al uso de la "mención". (Ver el estudio de Dan Sperber y Deirdre Wilson, "Les ironies comme mentions", *Poétique*, n° 36, noviembre de 1978, p. 399-412.)

cos que leemos: por un lado porque los procesos irónicos utilizados son complicados y culturalmente marcados; por otro lado, esta ironía supone un tercero en función del cual ésta se organiza: ese tercero existe en cuanto al narrador (es el lector) y no al "monólogo interior" de un niño. De tal manera que cada una de las dos soluciones tiene cierta verosimilitud, pero se revela desde un punto de vista lógico inaceptable. Y nosotros tampoco podemos atribuir el conjunto del proceso al narrador (aunque, evidentemente, sea la única solución justa), ya que todo ello nos llega a través de la voz de un niño. Esta situación de duda en la que nos encontramos, podemos naturalmente considerarla como un reflejo de la incertidumbre y de las contradicciones del niño acorralado entre la sumisión y la rebelión, encrucijada que el narrador adulto resolverá transformándola en proceso irónico[19].

Este análisis tendría que ser detallado: el equilibrio entre la candidez y la lucidez va evolucionando a lo largo de *L'enfant*, y las apreciaciones sobre "la verosimilitud" de tal o cual actitud variarán dependiendo de los pasajes y los contextos. Pero tiene otro límite: el que supone que todo el texto tiene que ser leído como una novela realista. Ahora bien, no es seguro que ese sea el contrato propuesto por el autor, ni que esa sea la estética del texto.

Verosimilitud y coherencia

La lectura de la enunciación se ha vuelto delicada por la incertidumbre o más bien la variación constante del contrato de lectura. El relato de *L'enfant* se inscribe a la vez en dos horizontes de espera diferentes: por un lado, la novela autobiográfica realista, en que un narrador recuerda e intenta recomponer lo más fielmente posible su infancia; por otro, la farsa, la obra satírica dentro de la tradición de las fábulas de la Edad Media o de la

[19] En *Poil de Carotte* (1894), Jules Renard dio una solución diferente al problema de la enunciación irónica triangular. El uso del relato "en tercera persona" en presente hace que el lector se plantee menos cuestiones sobre el grado de conciencia o la actitud del niño ya que aparentemente no es responsable de la enunciación.

comedia de Molière, en que los personajes sólo son medios de una demostración y son creados en función del efecto a producir. La eventual candidez del niño adoptará un valor diferente dependiendo del pasaje: en unos casos el lector se podrá plantear la cuestión de la verosimilitud, y suputar el equilibrio entre la candidez y la lucidez, en otros se encontrará claramente ante una falsa ingenuidad, convirtiéndose el personaje infantil en el simple soporte de una demostración irónica a lo Pascal o a lo Voltaire[20], o en una marioneta de farsa a lo Molière[21]. Reconociendo el código de estos géneros, el lector se reirá poniendo entre paréntesis cualquier suputación sobre el realismo de la escena.

Pero esta formulación es demasiado sencilla: implica que el texto de *L'enfant* podría dividirse en partes de realismo y de farsa. Ahora bien, se trata como mucho de un predominio pasajero de una u otra cosa: en realidad las dos actitudes están constantemente asociadas, las escenas más bien realistas están a menudo rotas por efectos irónicos o incipientes farsas, y las escenas de farsa se apoyan sutilmente en puntos de partida realistas, en la utilización de reacciones verosímiles y del lenguaje propio del niño. A través de este juego en el que se mezclan previsiones y actitudes de lectura diferentes (e incluso contradictorias), Vallès compone un texto "vacilante" e imprevisible que mantiene al lector con la máxima atención y emoción: la impresión de "vivido" que da el texto proviene de ello. Se debe menos a la evocación realista de una palabra infantil, que a ese juego de voces, a esos procedimientos de fusión, de duda y de diferencia entre la palabra de un niño y la de un adulto.

Del "Testament d'un Blagueur" a "L'enfant"

A lo largo de esta reflexión teórica, he analizado lo que *Le testament* y *L'enfant* tenían en común. Pero también presentan diferencias.

---

[20] Como la demostración irónica de "Mes humanités" (cap. XX, p. 241-243), cuya mecánica hace pensar en la utilizada por Pascal en *Les Provinciales*.

[21] Como las escenas de "buenos modales" que hacen pensar en Molière: la comida con el Sr. Laurier (cap. XVI, p. 180-182), y la reverencia (cap. XVIII, p. 223).

Si la narración de *Le testament d'un blagueur* es revolucionaria con relación a la de la "Lettre de Junius", conserva una cierta rigidez debida a la utilización sistemática de estos nuevos procedimientos: al presentarse el texto de entrada como una sátira, no hay duda alguna sobre el tipo de lectura a practicar; el abundante uso del presente de narración produce un efecto de monotonía, una falta de relieve; finalmente la "voz" imitada del niño acaba sin duda teniendo más fuerza que la voz implícita del adulto. Monotonía y monocordia: a estos reproches, habría que añadir otros en lo que se refiere a la composición. Naturalmente, estas características de *Le testament* aparecen como insuficiencias con relación a *L'enfant*: también podría parecer injusto marcar los límites de un texto a pesar de todo petulante y muy nuevo, mucho más cuanto que algunas excepciones y falsas notas (rasgos de discurso autobiográficos, discordancias de tiempos) indican el camino que seguirá Vallès en 1876.

En *L'enfant*, la narración es asumida explícitamente por un narrador ficticio retrospectivo, Jacques Vingtras. Desde la primera frase aparece el discurso del narrador autobiográfico que había sido eliminado en *Le testament*, modificación mucho más espectacular cuanto que se retoma precisamente la anécdota inicial de *Le testament*:

> *Testament*: Tengo seis años, y el trasero en carne viva.
>
> Mi madre dice que no hay que mimar a los niños, y me azota todas las mañanas...
>
> *L'enfant*: ¿Me dio el pecho mi madre? ¿Me dio leche una campesina? No tengo ni idea. Sea cual sea el seno que mordí, no recuerdo haber recibido ninguna caricia durante mi infancia; no fui mimado, toqueteado, besuqueado; en cambio, recibí muchos azotes.
>
> Mi madre dice que no hay que mimar a los niños, y me azota todas las mañanas...

Vallès reintroduce en una narración que, en lo esencial, es fiel al sistema de *Le testament*, los procedimientos clásicos que esta narración parecía precisamente excluir: el uso del discurso autobiográfico y la utilización de los tiempos históricos. Esta

vuelta del narrador clásico en un texto que funciona por eclipse del narrador, lejos de ser una regresión, es por el contrario el signo de una nueva revolución: a partir de ahora Vallès transgrede sistemáticamente las oposiciones constitutivas del relato clásico. La ley de organización del texto ya no es la coherencia ni la verosimilitud, sino la búsqueda de la intensidad máxima a través de un juego deliberado de ruptura de las previsiones convencionales.

El discurso autobiográfico

La mayor parte de los elementos del discurso autobiográfico clásico están presentes en *L'enfant*. Pero en absoluto funcionan como en un texto autobiográfico:

— Son poco numerosos; la frecuencia de las intervenciones del narrador autobiográfico disminuye regularmente a medida que va avanzando el libro, y resulta practicamente nula hacia el final. La presencia explícita de ese narrador parece estar relacionada con el relato de la primera infancia, luego se va difuminando, pasando la función de comentario hacia el personaje en la medida en que se hace responsable de una narración segunda;

— Estos elementos no forman entre sí una cadena coherente y seguida; no son ellos los que dan una unidad al relato como ocurre en la autobiografía clásica;

— No llegan a hacer realmente del narrador un personaje, del cual se podría captar la identidad y la personalidad. Imposible saber quién es "Jacques Vingtras adulto", qué es de su vida. Ello es para nosotros mucho más chocante cuanto que al leer las cartas escritas por Vallès a Malot, nos hacemos una idea de lo que hubiera podido ser el discurso de un narrador realmente autobiográfico[22].

---

[22] *Correspondance avec Hector Malot*, Editeurs Français Réunis, 1968. Podemos también comparar desde este punto de vista *Le Bachelier* (1881), con los *Souvenirs d'un étudiant pauvre* (1884), texto autobiográfico que cubre el mismo periodo que el principio de *Le Bachelier*. Cuando vuelve a emerger en los *Souvenirs*, el narrador autobiográfico clásico hace desaparecer lo esencial de los efectos irónicos y de inspiración de *Le Bachelier*, que sustituye por un discurso muy convencional.

Los elementos de discurso autobiográfico (principalmente el discurso que atestigua la fuerza o la tonalidad del "recuerdo") son utilizados al margen de las leyes de perspectiva ordinaria, en un relato que ha abandonado la preocupación por la verosimilitud. Fundamentalmente se trata de hacer oir de vez en cuando la voz del adulto para recordar su existencia e imponer una lectura doble de los enunciados que parecen provenir del niño, de crear un sistema de oscilación y de incertidumbre entre las dos voces. Los elementos del discurso autobiográfico están dispuestos como manchas de color (timbres de voz) en una especie de composición o de *collage*. Recuerdan a esas composiciones cubistas en que fragmentos de imagen construidos siguiendo las leyes ordinarias de la perspectiva son incluidos dentro de una estructura de conjunto que no los respeta.

El sistema temporal

En *L'enfant*, encontramos largas secuencias en los tiempos de la historia (pretérito indefinido/imperfecto), como en la "Lettre de Junius" y en las crónicas. ¿Se trata de una vuelta atrás? No: como en el caso del discurso autobiográfico, constatamos una importante desviación con relación a las costumbres del relato clásico. Las secuencias contadas en los tiempos históricos son relativamente pocas si las comparamos con las secuencias en presente de narración o con las que son asumidas por el narrador en segundo grado. Esas secuencias no forman ya una cadena coherente y seguida, no son ellas las que estructuran el texto. En última instancia, incluso podríamos llegar a creer que las proporciones y las jerarquías son inversas a las del relato clásico: la "mise en relief" se obtendría a través del paso intermitente a los tiempos históricos en un relato cuya nota fundamental sería el presente. Pero, ¿se trata de "mise en relief", o de lo contrario "mise à distance"? En realidad, tenemos la impresión de que Vallès decidió no tener en cuenta las leyes de oposición en que se basa el sistema temporal en el relato —como si se vengara de las reglas sacrosantas de la "concordancia de los tiempos" que aparecen en las gramáticas latinas. Su narración está basada en una práctica deliberada de la

discordancia, la oscilación permanente entre tres regímenes, el del presente de narración (con todas sus ambigüedades y las transiciones que permite), el de la narración retrospectiva en los tiempos del discurso (pretérito perfecto/imperfecto) y el de la narración en los tiempos históricos (pretérito indefinido/imperfecto). Entramos en un régimen de *inestabilidad* y de *imprevisibilidad*: los cambios de sistema, las "mudas" continuas pueden ciertamente, en cada lugar, recibir alguna justificación (distanciamiento, cambio de tono, etc.). Pero a larga distancia, vemos perfectamente que obedecen a una ley general de variación y de modulación entre sistemas incompatibles.

L'enfant no puede leerse ni como un diario o monólogo contemporáneo de los acontecimientos, ni como un relato retrospectivo, ni incluso como una composición realista en la que se articulan de forma coherente las dos perspectivas. Vallès ha creado una voz extraña que excluye toda verosimilitud, y cuya ley fundamental es la búsqueda de la intensidad. Esta intensidad no es la que produciría un informe fiel de lo "vivido" infantil, o la reproducción escrita de un discurso "oral"; está basada en la transgresión continua de las oposiciones constitutivas del relato escrito clásico. Esta búsqueda de la expresividad anunciaría menos, tal como se suele decir a veces, el monólogo interior (que está sometido a leyes de verosimilitud y coherencia), que las prácticas de Céline en *Voyage au bout de la nuit* y en *Mort à crédit*: se trata de conseguir un efecto de variedad y de relieve máximo a través de un sistema de oscilación entre lo simultáneo y lo retrospectivo, a través de una mezcla de varios sistemas temporales incompatibles, a través de una mezcla constante del registro familiar y del registro más literario, todas ellas transgresiones que hacen la narración atractiva, a la vez que hacen *no identificable* la instancia narradora[23]. Las mezclas de voz entre el narrador y el héroe aparecen menos como la articulación de dos instancias cronológicamente diferentes, que como el resultado del trabajo interior a una voz que imita, quiebra sus imitaciones, se burla, se hace la ingenua, voz *fabricada* que ya no hace ningún sonido "natural" (es decir, verosímil), pero que inventa quizás una nueva forma de naturalidad.

[23] Sobre la narración de Céline, ver Danielle Racelle-Latin, "Lisibilité et idéologie", *Littérature*, 1973, nº 12.

III.
AUTOBIOGRAFÍA, HISTORIA Y CULTURA POPULAR

7. AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA LITERARIA
por
Philippe Lejeune

(De "Le pacte autobiographique". Paris: Seuil, 1975)

Elegir como objeto de estudio un género vivo y contemporáneo, es enfrentarse a una situación ambigua, lo cual es a la vez una ventaja y un inconveniente. La elección del objeto no es inocente: en la medida en que los géneros son instituciones sociales, aislar un género para constituirlo en objeto de saber, puede ser tanto una forma de colaborar con la institución como de hacer un trabajo científico.

Los géneros literarios no son entes en sí: constituyen, en cada época, una especie de código implícito por medio y gracias al cual, las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores. Precisamente con relación a modelos, a "horizontes de espera", a toda una geografía variable, los textos literarios son *producidos* y luego *recibidos*, satisfacen esta espera o la transgreden y la obligan a renovarse[1]. Al

[1] Sobre estos problemas, ver los estudios de Hans Robert Jauss, dentro de cuya perspectiva se desarrolla el presente examen crítico: "Literatura medieval y teoría de los

igual que las demás instituciones sociales, el sistema de los géneros está gobernado por una fuerza de inercia (que tiende a asegurar una continuidad facilitando la comunicación), y por una fuerza de cambio (al no estar una literatura viva sino en la medida en que transforma la espera de los lectores). El sistema de los géneros está relacionado con otras instituciones: el sistema escolar, que contribuye a mantener una permanencia haciendo funcionar problemáticas que ya no están vivas, la crítica de acogida de los periódicos y de las revistas, donde se expresan espontáneamente las novedades actuales, y la industria de la edición, que explota y eventualmente influye en estas novedades a través del juego de las "colecciones".

Los estudios universitarios sobre los géneros, por muy científicos que sean, también participan, a su manera, en la institución: contribuyen a menudo a construir o a consolidar lo que pretenden analizar o describir. Racionalizan y sistematizan, para fundamentar con derecho y dignidad el género estudiado. Lo vemos actualmente en el caso de la literatura crítica sobre géneros como el comic[2], la ciencia ficción o la novela policiaca, donde el fenómeno es más visible, porque, en lugar de poner en duda los límites internos a la literatura, pone en evidencia las fluctuaciones mismas de las fronteras de la literatura. Memorias y autobiografía han tenido igualmente un estatuto exterior a la literatura, antes de integrarse más o menos en ella. Los estudios críticos sobre el género contribuyen a su cambio de estatuto y a su "promoción".

Relacionada con el género como institución, la literatura crítica sobre la autobiografía está sometida al mismo tiempo, en la medida en que el género es histórico, a las condiciones de toda "operación histórica", por utilizar el lenguaje de Michel de Certeau[3]. La historia no se escribe de forma intemporal, sino en un presente, y precisamente cuando se olvida el presente es cuando más se manifiesta. Con cierta distancia, el texto histórico así pro-

---

géneros", *Poétique*, 1970, nº 1, y "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, otoño de 1971, vol. II, nº 1.

[2] Para un estudio de la forma en que la crítica universitaria contribuye, a la vez que otros factores, a la canonización de un género, ver Luc Boltanski, "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la recherche en sciences sociales*, enero de 1975, nº1.

[3] Michel de Certeau, "L'opération historique", en *Faire de l'histoire*, bajo la dirección de J. Le Goff y de P. Nora, ed. Gallimard, 1974, t. I, p. 3-41.

ducido se convierte por sí mismo en un documento datado, que refleja el esfuerzo de una época por estructurar su universo. El asunto me llamó la atención al leer un estudio del siglo XIX sobre el género de las Memorias, *Les Mémoires et l'Histoire en France* (1863), de Ch. Caboche[4]. A un siglo de distancia, los errores de método y sus presupuestos resultan bastantes evidentes: pero mi sorpresa fue ver que aquellos presupuestos eran análogos a aquellos en los que se basa la mayor parte de la crítica sobre la autobiografía. Entonces es posible que cometamos el mismo tipo de errores, y que seamos, en este punto, discípulos de Caboche. Intentaré demostrarlo con algunos ejemplos.

Es como si la función institucional de la literatura crítica sobre los géneros le dificultara reflexionar sobre la historia. El desglose del objeto, la búsqueda de las invariantes, el deseo normativo y teórico, además de la fijación afectiva sobre el objeto estudiado, le llevan a dejar en un segundo plano, y a considerar dentro de una perspectiva descentrada, todo lo que compete a la historia: la relatividad y la variabilidad. En ello, de hecho, encuentra los problemas generales de la historia literaria actual, que continúa, bajo diferentes formas (la creencia en la existencia de los "hechos" desde un punto de vista práctico, o de los "tipos" desde un punto de vista teórico), haciendo como si existiera un lugar intemporal del cual el conocimiento absoluto sería posible, y como si la historia fuera un fenómeno de superficie que se desarrolla sobre un fondo permanente. Ello supondrá para mí una ocasión para pensar en lo que tendría que ser la historia literaria, entendida en un sentido estricto, es decir, el estudio de la evolución de la literatura en tanto que sistema[5].

La finalidad de este estudio es pues doble: mostrar cómo funciona el género como institución, analizando los presupuestos de la literatura crítica; y reflexionar sobre los caminos que se abren a una nueva historia literaria.

---

[4] Charles Caboche, *Les Mémoires et l'Histoire en France*, Paris, ed. Charpentier, 1863, 2 vol. El primer volumen incluye una "Introducción" (páginas 1-101) que elabora una teoría del género.

[5] Sobre esta estricta definición de la historia literaria, ver G. Genette, "Poétique et histoire", *Figures III*, 1973, p. 13-20, y T. Todorov, artículo "Histoire de la littérature", en el *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de O. Ducrot y T. Todorov, Seuil, 1972, p. 188-192.

Las ilusiones de perspectiva

El deseo de permanencia que es la idea central del "género" puede dar lugar a dos ilusiones ópticas, aparentemente contradictorias, pero que son de hecho las variantes de un mismo error.

La primera es *la ilusión de la eternidad*. La autobiografía siempre ha existido, aunque sea en grados y bajo formas distintas. Así, podremos escribir su historia desde la Antigüedad hasta nuestros días, trazar su evolución, sus progresos, sus variantes, hasta llegar a sus realizaciones modernas. Podremos encontrar mil ejemplos que se opongan a la idea de aquellos que piensan que la autobiografía es un género esencialmente moderno. Ciertamente, existe un problema de vocabulario, pero cuando se examina de cerca, vemos que esconde un problema de fondo[6]

Esta ilusión es muy natural: corresponde a la operación histórica más espontánea, que nos hace redistribuir continuamente los elementos del pasado en función de nuestras categorías actuales. El análisis consiste aquí en coger un rasgo hoy pertinente en nuestro sistema de definición de los géneros (discurso en primera persona asociado a una forma cualquiera de compromiso personal), y creer que ese rasgo siempre ha tenido el mismo tipo de pertinencia, es decir, que el sistema de oposición es inherente al rasgo, cuando es puramente histórico y fechado. Lo cual llevaría, en la terminología de J. Tynianov, a confundir forma y función[7].

La actitud anacrónica es aceptable cuando nos situamos en el registro de la interpretación; nuestro diálogo con el pasado no sería en absoluto posible sin las múltiples distorsiones que oca-

---

[6] T. Todorov tiene razón al señalar que no hay que confundir los géneros con los nombres de los géneros (*Dictionnaire...*, p. 193), y que un estudio sobre la vida de los nombres de los géneros compete a la semántica histórica (*ibid*, p. 189). Pero, aunque no puede sustituir a la "historia literaria", tal estudio debe integrarse inevitablemente en ella, en la medida en que no es en absoluto indiferente conocer la evolución de uno de los elementos del código de comunicación entre autores y lectores. Además, los problemas metodológicos de una eventual "semántica histórica", que apenas existe actualmente, son paralelos a los de la nueva historia literaria cuyos principios planteó Tynianov.

[7] J. Tynianov, "De l'évolution littéraire", en *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p. 120-137.

siona la distancia entre el código de emisión y el código de recepción. También ocurre muy a menudo que las obras cambian de "género" atravesando, a lo largo de la historia, sistemas de espera diferentes: a un rasgo secundario de la obra se le suele atribuir la función dominante. En el caso de la autobiografía, el error es mucho más tentador cuanto que, en nuestro sistema, el uso del discurso en primera persona adecuado al pacto autobiográfico tiene como función crear la ilusión de una comunicación de persona a persona. Por el hecho de que se dirige directamente a los lectores, y que *nosotros* somos ahora sus lectores, la autobiografía de hace dos siglos puede darnos la impresión de abolir el tiempo. En la medida en que emitía un código que no era demasiado diferente del nuestro, el error no es grave. Esta misma transformación de la lectura tiene que ser *objeto* de un estudio histórico: pero no podría servirle de *fundamento*.

El asunto es particularmente evidente cuando examinamos civilizaciones muy alejadas de la nuestra, como las de la Antigüedad o la Edad Media. Es la principal objeción que se le puede hacer a la impresionante tentativa de Georg Misch, cualquiera que sea el interés de su investigación[8]. Decidir que la autobiografía (muy vagamente definida como el hecho de contar la vida de uno) es una vocación esencial y profunda de la humanidad, una de sus más nobles tareas, y seguir el despertar progresivo de la conciencia humana a partir de las biografías de los faraones hasta J.-J. Rousseau, se trata de una tentativa ideológica y mitológica sin gran pertinencia histórica, aunque inevitablemente llegue a cruzarse con numerosos problemas históricos reales. ¿Es legítimo estudiar "la autobiografía" en la Edad Media, y agrupar de este modo textos sin relación entre sí en la época, como la *Vie* de Guibert de Nogent, que se inscribe en la tradición agustiniana de las confesiones, y la *Histoire de mes malheurs* de Abélard,

---

[8] G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, Londres, 1950, 2 vol. (traducción del principio de *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt, 1949-1969, 8 vol.). G. Misch dice que escribiendo esta historia, quiso realizar el proyecto concebido hacia 1790 por Herder y Goethe: reunir un corpus de todos los textos autobiográficos escritos en todas las épocas y todos los países, para mostrar la progresiva liberación de la persona humana. La crítica universitaria y la historia literaria se presentan claramente aquí como partícipes (con retraso) del trabajo que hace la literatura para inventarse un pasado y una tradición.

que es un caso extraordinario, pero atípico? En sus análisis sobre la poética medieval, Paul Zumthor demostró que entonces no existía ninguna de las condiciones de la autobiografía moderna (ausencia de la noción de autor; ausencia de un uso literario autorreferencial de la primera persona). Las excepciones aparentes se deben a la ilusión retrospectiva de algunos lectores modernos confundidos en lo que se refiere a los códigos de la época[9].

El problema es más o menos el mismo que se da en la historia del arte: ¿se puede pensar en escribir un tratado "de la naturaleza muerta" suponiendo que es una vocación eterna de la pintura, y poniendo en el mismo plano motivos estilizados de función decorativa y simbólica sobre una vasija de barro antigua, con la producción sistemática de los holandeses en el siglo XVII? O, por coger una comparación que nos acerca a nuestro tema, ¿la ilusión no es análoga a la que ha llevado a algunos críticos de arte modernos a conceder una atención sistemática al *autorretrato*[10], construyendo amplios corpus en los que se encuentran yuxtapuestos todos los autorretratos conocidos desde la Edad Media, de forma ciertamente instructiva, pero también discutible en la medida en que esta reunión de autorretratos no está relacionada con la historia de la función social del retrato, ni situada diferentemente con relación a los retratos y a las otras obras de las pinturas en cuestión? O, volviendo en esta ocasión al terreno literario, ¿una historia de la "carta" como género literario podría poner en evidencia algo más que la variabilidad permanente del sistema de los géneros y de las fronteras de lo que llamamos actualmente la literatura? No hay una esencia eterna de la carta, sino la existencia fluctuante y contingente de un cierto modo de comunicación por escrito, que, combinado con otros rasgos, ha podido cubrir funciones diferentes en sistemas diferentes.

---

[9] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972, p. 68-69 y p. 172-174; y "Autobiographie au Moyen Age?", *Langue, Texte, Enigme*, Seuil, colección Poétique, 1974. Ver también sobre este punto el estudio de Evelyn B. Vitz, "Type et individu dans l'autobiographie médiévale", *Poétique*, nº 24, 1975.

[10] Ver por ejemplo M. Masciotta, *Portraits d'artistes par eux-mêmes, XIV-XX siècle*, Electra Editora, Milán, 1955; Ernst benkart, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlín, 1927, y Ludwig Golscheider, *Fünfhundert Selbstporträta*, Wien, 1936. En francés, el término "autorretrato" se creó a principios del siglo XX.

Las investigaciones de tipo genealógico que aislan un elemento actualmente pertinente para seguir su huella retrocediendo en la historia tienen así un carácter ilusorio, exactamente igual que las investigaciones de etimología y de semántica históricas que se refieren a una palabra aislada. Precisamente es la evolución del sistema de la lengua en su conjunto lo que puede ser objeto de historia. Si una investigación, que parte de un rasgo particular, no llega a ir más allá y a integrarlo en la historia general del sistema, sino que tiende a consolidarlo y a eternizarlo, tiene una función mitológica. En nuestro caso particular, tiene que contribuir al sentimiento de permanencia intrínseca al "género" y demostrarlo. De hecho, la idea misma de convertirse en especialista de un género literario implica a menudo una especie de fijación afectiva, más o menos como ocurre con los historiadores regionalistas o locales. Charles Caboche, al escribir la historia de las Memorias, habla de los autores que estudia llamándoles de forma humorística "mis clientes"[11]: concibe así su papel como el de un abogado. Esta tendencia a la parcialidad y a la ceguera en lo que se refiere a todo lo que no es el corpus estudiado es el escollo de todas las historias particulares; y como la definición del objeto se basa en el presupuesto de su permanencia, el estudio tiene grandes dificultades para convertirse realmente en histórico.

Pero la redistribución del pasado en función de criterios modernos y la creencia en la permanencia, no de los géneros, sino de los elementos que los constituyen, pueden ser actitudes fecundas a partir del momento en que están bien controladas.

En efecto, los mismos géneros literarios son el resultado de una redistribución de rasgos formales en parte ya existentes en el sistema anterior, aunque hubiera en ellos funciones diferentes. A condición de captar esta evolución de los sistemas, la investigación de los orígenes y de la continuidad permite poner en evidencia los elementos del juego a partir de los cuales los nuevos géneros se han construido, y la forma en que los horizontes de espera se han transformado progresivamente. Así, dentro de la producción francesa, es difícil comprender la auto-

---

11 Ch. Caboche, *op. cit.*, t. I, p. XV.

biografía a lo Rousseau sin situarla con relación a la tradición de las confesiones religiosas, o sin ver como, desde mediados del siglo XVII, un juego de intercambios entre las memorias y la novela había ido transformando poco a poco el relato en primera persona. Este tipo de estudios se tiene que realizar de forma precisa, sin intentar demostrar que tal o cual aspecto es "ya" de la autobiografía, o, en sentido contrario, sin querer demostrar que la autobiografía "sólo es" la laicización del género secular de las confesiones religiosas. Marc Fumaroli, en su estudio sobre "Les Mémoires du XVII siècle au carrefour des genres en prose[12]" analizó de forma muy pertinente la circulación de diferentes modelos: la introducción del modelo agustiniano en los años 1660, la adopción por parte de la novela de procedimientos de las memorias, utilizados dentro de un sistema diferente. Sobre este último punto, tenemos un estudio muy detallado de Philip Stewart, que hizo un repertorio de los procedimientos utilizados a principios del siglo XVIII por la novela en forma de memorias, pero sin situarlos en un estudio de conjunto de los intercambios entre los dos campos[13]. A menudo, en efecto, la división de los estudios de historia literaria entre especialistas de género lleva a perder de vista el sistema de conjunto; y cuesta reunir los estudios hechos dentro de perspectivas "regionalistas" diferentes.

Existe una segunda ilusión de perspectiva: la del *nacimiento* del género, tras la cual el nuevo género, nacido de pronto, se mantendría conforme a su esencia. Esta es una forma de ilusión muy tentadora, en particular en la producción francesa, donde Rousseau estableció una especie de modelo que durante mucho tiempo ha obsesionado a los autobiógrafos. Es reconfortante para el crítico encontrar un "origen" que permita separar claramente un "antes" (al que llamará protohistoria como lo hizo W. Shumaker[14], o prehistoria como lo

---

[12] Artículo publicado en el nº 94-95 de *XVII siècle*, 1972, que encabeza un número dedicado a "Mémoires et création littéraire".

[13] Philip Stewart, *Imitation and Illusion in the French Memoirs-Novels, 1700-1750, the Art of Make-Believe*, New Haven and London, Yale University Press, 1969.

[14] Wayne Shumaker, *English Autobiography, its Emergence, Materials and Form*, Berkeley, University of California Press, 1954.

hice yo) de un "después", dentro de una perspectiva mesiánica: "Finalmente Rousseau vino..." En la medida en que el origen es a la vez un modelo, descalifica el pasado y cierra el futuro. Ello nos lleva a subestimar los factores de continuidad con el pasado, y a sobrestimar la coherencia del desarrollo moderno del género; tratamos los dos siglos que nos separan de Rousseau como una vasta sincronía. En última instancia, podremos pensar que los primeros autobiógrafos realizaron el arquetipo del género[15], o que éste, desde entonces, se ha ido degradando[16]. Esta actitud lleva también a evitar la reflexión de orden histórico. Pero no está desprovista de pertinencia, y ello por dos razones.

De entrada, refleja perfectamente los presupuestos que hacen posible el funcionamiento de los géneros. Para los lectores de una época, sólo hay "género" donde existe, por una parte, textos canónicos que hacen función de arquetipos, que realizan de forma casi ideal lo que se cree que es la esencia del género, y, por otra parte, la presunción de una continuidad de escritura, la producción de un cierto número de textos que, sin ser conformes al modelo, se inscriben dentro de la misma problemática, como tantas variaciones y diferencias.

Luego, es cierto que los textos que constituyen el corpus de un género tal como funciona en una época dada se han engendrado unos a otros y pueden, desde cierto punto de vista, ser considerados como la transformación de un mismo texto. En el caso de la autobiografía, el asunto es particularmente evidente: a los procedimientos que parecen estar dictados por la situación de la autobiografía se añaden los que de hecho están impuestos por la convención y por la lectura anterior de otras autobiografías.

Esta actitud es pues menos ilusoria que la que consiste en creer en la eternidad del género y le busca orígenes lejanos. Aquí, en efecto, se busca *la invariante* dentro de un campo en el que históricamente ha existido y en el que ha funcionado

---

[15] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, A. Colin, 1971, p. 65-66.
[16] Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 160-161.

como elemento pertinente; y las definiciones que se dan son presentadas lucidamente como teniendo exclusivamente validez en una época determinada. Pero la historia no sólo está hecha de invariantes, y las invariantes mismas sólo son aproximaciones cómodas (como los "periodos" en el campo de la división cronológica). La ilusión consiste en no ver sino la invariante y en transformar la real autonomía relativa del corpus en una mítica independencia absoluta. La crítica del género cae a menudo en esta tentación, y cubre así su función institucional.

Daré dos ejemplos, elegidos con una distancia temporal o espacial que permita una mejor comprensión.

Cuando Charles Caboche estudia la historia de las Memorias, las ve estrictamente como un corpus fijo y cerrado. Fijo: Cruzadas hasta Guizot, el género no ha conocido otra evolución que la de la historia que refleja: la infinita variedad de tonos y de historias refleja la permanencia de una espontaneidad, constata y fija, y forma la esencia del género[17]. Cerrado: Caboche ignora todo aquello que no son Memorias. Es de un "regionalismo" total. Si opone tradicionalmente las memorias y la historia como se viene haciendo desde el siglo XVII, no parece tener idea, en 1863, de los intercambios que se han podido producir entre Memorias y novela, ni de los cambios que han podido intervenir desde hace dos siglos en el campo de la literatura. El desarrollo de la crónica de vida privada y la aparición de la autobiografía se le escapan: al principio de su libro, elimina pura y simplemente todos los relatos que no tienen como objeto la vida de la nación; considera los relatos de los señores de Port-Royal, las *Mémoires* de Marmontel y las *Confidences* de Lamartine estrictamente dentro del mismo plano, como un fenómeno parásito menor, que siempre hubiera

---

[17] "De esta condición de la mentalidad particular de nuestro país nació un género literario que siempre fue su expresión. Se comprende fácilmente que tal género sea original, actualmente cuenta con más de seis siglos de existencia. Como suele ocurrir con todo lo que se cuenta, y más aún si va de boca en boca, de un libro a otro se observan cambios de tono, de acento, e incluso de lenguaje" (*op. cit.*, t. I, p. XIII). En la medida en que Caboche piensa que las memorias no son un género literario tradicional, su fijación no reside en la obediencia a las "reglas de una teoría conocida, para satisfacer el gusto de un público formado por modelos" (I, p. 7-8), sino en una constante movilidad...

existido de la misma manera al margen de la rama noble de las Memorias[18]. Esta ceguera ante la mutación contemporánea nos tiene que servir de advertencia: ¿quién sabe si los teóricos actuales de la autobiografía, absorbidos por consolidar el pasado, no cometen cierto error análogo?

Recientemente han aparecido dos excelentes estudios en Estados Unidos: el de Francis R. Hart, "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography" y el de William L. Howarth, "Some principles of Autobiography[19]. Estos dos autores, tal como mostraré más adelante, se centran en la función normativa de la crítica del género. Es mucho más sorprendente cuanto que, conforme van haciendo esto, ellos mismos siguen siendo fieles a la perspectiva "regionalista" e "intemporal", y, cuanto que escribiendo en una revista que se dedica a crear una nueva historia literaria, su preocupación histórica sea tan firme[20]. Hart y Howarth especulan sobre un corpus fijo de autobiografías: Hart, desde Rousseau hasta nuestros días, Howarth desde San Agustín. Se mueven dentro de él sin dificultades como en un medio homogéneo, sin plantearse ningún problema de definición. El corpus implícitamente constituido es igualmente cerrado; aunque las autobiografías son comparadas entre sí, en absoluto son examinadas dentro del marco de los conjuntos históricos en los que realmente han funcionado (otros "géneros", otros textos producidos por los mismos autores).

---

[18] Ch. Caboche, *op. cit.*, t. I, p. 1-7.

[19] Francis R. Hart, "Notes for an Anatomy og >Modern Autobiography", *New Literary History*, l, primavera de 1970, p. 485-510: William L. Howarth, "Some principles of Autobiography", *New Literary History*, V, nº 2, invierno de 1974, p. 363-381.

[20] William L. Howarth apunta únicamente que en el último de los tres tipos de autobiografías que distingue (la autobiografía poética o problemática), todos los autores son modernos; y también apunta que muchos son norteamericanos. Sería ocasión para señalar otro tipo de comportamiento de la crítica de género, relacionada con su participación en la institución: el chauvinismo. Todo el mundo sabe que la autobiografía es un género británico (*passim*); que los franceses están muy dotados para la autobiografía (*l'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, 1971, p. 5); y que la autobiografía es un género especialmente norteamericano (Sayre, *The Examined Self*, Princeton University Press, 1964, p. 38-42; James M. Cox, "Autobiography and America", en *Aspects of Narrative*, ed. J. Miller, Columbia University Press, 1971, p. 143-172; etc.); es seguramente también un género muy alemán y típicamente ruso. Hay sin duda algunas particularidades nacionales, que las críticas interpretan demasiado deprisa en términos de preeminencia o de exclusividad, a la vez por orgullo nacional, y por relativo desconocimiento de las otras literaturas.

La función normativa

El género se basa en presupuestos de permanencia y de autonomía. Implica pues la creencia en una especie de identidad, que sólo se puede producir por series de distinciones y de preceptos, destinados a la vez a aislar el género de las otras producciones, y a jerarquizar y centrar el campo así delimitado. Todo público tiene tendencia a clasificar lo que recibe, y a recibirlo a través de la clasificación de todo lo que ha recibido anteriormente. Este trabajo de clasificación, de normalización, se hace de entrada de forma empírica: Hans Robert Jauss propuso para designarlo la expresión de "horizonte de espera", horizonte sobre cuyo fondo toda nueva producción aparece, bien para responder fielmente a la espera, bien para decepcionarla u obligarla a que se transforme. La expresión de "horizonte" es excelente: su brumosa lejanía representa la forma en que todas las experiencias anteriores de lectura tienden a fundirse en una especie de paisaje-tipo; y lo propio del horizonte, sabemos que consiste en ser un fenómeno relativo de perspectiva que cambia cuando el observador se desplaza (aquí, en el tiempo). Lejos de conducir a una tipología idealista, el concepto de horizonte de espera proporciona un buen instrumento para pensar la evolución histórica. Lo demostraré enseguida. Este horizonte de espera puede permanecer implícito, y es inestable. Pero la tendencia del público en general (y de la crítica) en todas la épocas ha sido la de desear, si se puede decir, *fijar* el horizonte, estabilizarlo. Las novedades y las redistribuciones que recibimos son siempre las últimas, a partir de las cuales sacamos nuestras propias conclusiones. Las teorías de los géneros forman parte de ese sistema de inercia necesario a la continuidad de la literatura (y, por ello mismo, a su ulterior cambio).

Tenemos la idea de que la crítica de los géneros sería normativa en otros tiempos (en la época de las artes poéticas), pero que a partir de la época moderna, se habría hecho descriptiva, y que buscaría con mayor o menor habilidad su vía hacia un cientifismo, desde el biologismo de Brunetière hasta las teorías poéticas actuales. Se trata sin duda de una ilusión: por un lado los textos normativos antiguos se nos presentan inevitablemente a

través del uso caricaturizado que hace de ellos el sistema escolar; por otra parte, sólo las normas que ya no son las nuestras nos pueden parecer normas; consideramos inevitablemente las nuestras como leyes de la naturaleza (leyes de la naturaleza que son actualmente lingüísticas y psicológicas...). El trabajo normativo es necesario y permanente, aunque se ejerza según modalidades cambiantes en las que de entrada no lo reconocemos. La crítica periodística al igual que la crítica universitaria participan en la normalización. Toda novedad que rompe con una espera antigua aporta a su vez su horizonte cuya codificación inicia. Y el discurso crítico, en cuanto consigue identificar ese horizonte, rápidamente lo consolida a través de leyes, tipos y esencias.

Sólo la crítica que se ocupa de géneros que pertenecen a la literatura del pasado o no conocida, o la que estudia géneros fijados por el uso y a los cuales su utilización como productos de gran consumo impone un "pliego de condiciones" poco evolutivo, pueden realmente adoptar una actitud descriptiva, porque entonces la función normativa ya no necesita ser ejercida, o bien se encuentra ejercida por otro proceso. Pero en cuanto a los géneros actuales y vivos, la función normativa tiene que ser ejercida. Resulta muy instructivo hojear una antología de textos críticos sobre la novela en los cien últimos años[21]: los críticos consolidan *a posteriori* los discursos de los autores, a través de definiciones y de esencias cuya función consiste en proyectar de forma absoluta y fundar razonadamente lo que con cierta distancia nosotros identificamos fácilmente como estéticas particulares y concretas. T. Todorov ha demostrado de qué manera esta tentativa normativa estaba presente en las obras de teóricos como Lubbock y Bakhtine[22]. Hemos visto cómo se ha producido un fenómeno análogo de diez años a esta parte con el "nouveau roman", que ha traído consigo su soporte teórico y normativo. Ni que decir tiene que, dentro de esta perspectiva, las teorías actua-

---

[21] Ver por ejemplo la antología realizada por Michel Raimond en *Le roman depuis la révolution*, A. Colin, 1967, o el capítulo que dedica a "La définition du roman", en *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, ed. J. Corti, 1967, p. 138-158.

[22] T. Todorov, *Poétique*, Seuil, col. "Points", 1973, p. 99-101.

les sobre el aspecto anticuado de la división de los géneros, en particular la abolición de los límites entre novela y poesía y el auge de los conceptos de escritura y de texto, son cuestiones que forman parte de una redistribución de los horizontes de espera y, cualesquiera que sean los fundamentos "teóricos", ejerce una función normativa necesaria a toda literatura viva.

En lo que se refiere a los distintos géneros de la literatura personal, ocurre lo mismo. El discurso de Charles Caboche sobre las memorias está inspirado en los memorialistas: pone en orden, reúne y diluye lo que han dicho los memorialistas que considera típicos: confiesa deberle mucho a Mme. de Motteville[23]. Una parte de la literatura crítica sobre la autobiografía ha hecho el mismo tipo de trabajo sobre Rousseau y sus seguidores. Al pasar de los autores a los críticos, el discurso adopta un aspecto más normativo.

El comportamiento normativo del crítico estará frecuentemente disimulado bajo las apariencias de un comportamiento "descriptivo" y objetivo: se esforzará en dar una *definición* del género, como si un fenómeno histórico tuviera que ser "definido", y no de entrada simplemente descrito. Para definir, el crítico tendrá no sólo que decir lo que es el género, sino lo que *tiene* que ser para ser lo que es. Tener que ser y ser se confunden, y la descripción se hace normativa. El crítico intenta determinar cuál es la esencia, o el modelo del género:

> De todas las memorias y escritores de memorias estudiados detalladamente, se ha extraído una especie de modelo, compuesto de cualidades originales de todos los demás; y por debajo de ese modelo, que sería quimérico pretender hallarlo en algún sitio, han quedado todos los ejemplos particulares que ha podido ofrecer y seguirá ofreciendo en un futuro la variedad inagotable del pensamiento francés, siempre que quiera contar los episodios de nuestra historia[24].

El método inductivo, sacando los factores comunes de un "corpus", se confunde con el método deductivo, ya que el propio

[23] Ch. Caboche, *op. cit.*, t. I, p. XVIII.

[24] *Ibid*, p. XIX. A este discurso hace eco el mío, por ejemplo en *L'autobiographie en France*, p. 13.

corpus se ha constituido partiendo de la definición. La operación es circular: corresponde más bien a una racionalización del horizonte de espera, a un cambio de lenguaje (del empirismo al lenguaje teórico) que a un cambio de método. La ambigüedad de la palabra "modelo", como la de la palabra "reglas", facilita y oculta la circularidad. Así, Caboche elaborará su modelo de las memorias que es simultáneamente descriptivo (hace funcionar los diferentes niveles de oposición con el género de la historia), y normativo (todas las características están especificadas como "cualidades" y a través de restricciones sucesivas, se impone una estética particular del género, alrededor de tres adjetivos: las memorias tienen que ser "personales", "particulares" y "sencillas"[25]) . Esta actitud no tiene que ser despreciada como ilusoria, ya que es instructiva en cuanto a los "horizontes de espera" del género, y puede implicar a menudo un esfuerzo de descripción que, en otro contexto metodológico, podrá ser continuada de forma fecunda. Sólo tiene que ser dominada y superada.

Precisamente de esta manera procedí en *L'autobiographie en France*: quería dar una definición de la autobiografía, y crear un "corpus" coherente. Dentro de un campo tan impreciso y variado, corría el riesgo de incluir cualquier tipo de relato dentro del género. Sobre este punto seguí el camino indicado por Roy Pascal en su obra más importante *Desing and Truth in Autobiography*[26], identificando la autobiografía con un tipo particular de autobiografía, aquella en la cual el individuo se centra en la génesis de su personalidad. Una vez decidida la elección del modelo, se constituye el "corpus" por medio de un sistema de exclusiones: será considerado bien como un fracaso o caso erróneo, bien como un elemento exterior al corpus, todo aquello que no se adecúe al modelo. El género se convierte en una especie de "club", cuyo guardián será el crítico, seleccionando a través de exclusiones una "raza" relativamente pura. Si los criterios son demasiado precisos, se corre el riesgo de esquematizar los "horizontes de espera", de ignorar los fenómenos vecinos y la evolución histórica.

---

[25] Ch. Caboche, *op. cit.*, p. 10-24.

[26] Roy Pascal, *Desing an Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, cap. I, "What is an Autobiography".

El repertorio que elaboré siguiendo estos criterios tiene también un problema de carácter diferente. Entre los criterios de selección, hay uno que el recopilador no tiene en cuenta: es lo que Escarpit llama "la primera ley de Lehman[27]", ley cuyo enunciado es el siguiente: "Dentro de la visión histórica que un grupo humano tiene de la literatura, el residuo de la producción contemporánea tiende a ser igual en importancia al residuo del pasado". Es ciertamente probable que este defecto está aquí atenuado por la existencia de un real aumento, a lo largo de dos siglos, del número de "autobiografías" publicadas cada año. Pero semejante estudio cuantitativo sólo se podría hacer a partir de lecturas sistemáticas, y no a partir de un recorrido en el que las obras son seleccionadas en función de las "normas del género" y de la clasificación a la cual toda producción del pasado se ve sometida.

La función normativa se puede ejercer solapadamente a través de la ilusión de una definición objetiva: también puede declararse claramente a través de tentativas hechas para establecer un "arte de la autobiografía", sea en un plano pragmático o en un plano teórico.

Richard G. Lillard hizo una curiosa lista de las "cualidades a cultivar" y de los "defectos a evitar", dentro de la muy pedagógica perspectiva de consejos dirigidos a los candidatos a la autobiografía[28]. Muy a menudo, estas personas no tienen ninguna experiencia de la composición literaria, y creen inocentemente que su "competencia" sobre el tema les resultará suficiente. "*Do it yourself*": Lillard les da consejos que apoya en el

---

[27] Robert Escarpit, *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970, p. 151.

[28] Richard G. Lillard, *American Life in Autobiography, a descriptive guide*, Stanford University Press, 1956, páginas 6-13. Para el autor, los diez pecados capitales de la autobiografía serían: escritura estereotipada; abuso de las anécdotas; reconstrucción detallada (e inverosímil) de escenas y diálogos; inserción de partes de diario íntimo sin elaborar; lista de antepasados y parientes al principio del libro; relatos de viajes demasiado detallados; recuerdos de juventud que no vienen al caso; enumeración de nombres propios; relatos demasiado rápidos; ocultación de la verdad. Y las seis virtudes cardinales serían: melancolía, reconocimiento de los propios errores y fracasos; comunicación afectiva con el lector desde el principio; detalles originales y característicos de la época o de la personalidad; punto de vista coherente, siempre y cuando sea original; marco de referencia personal en la historia; impresión de progresión o de cambio. Cada elemento está ilustrado con ejemplos.

análisis de las copias remitidas por las promociones anteriores, al igual que en los informes publicados por los jurados de concursos. Estos consejos se dan en función de un modelo medio del relato autobiográfico, y señalan las exigencias mínimas de pertinencia y de coherencia necesarias para asegurar la comunicación con el lector. Precisamente dentro de esta misma perspectiva pragmática y pedagógica hay que situar el reciente manual de dos profesores norteamericanos, R. J. Porter y H. R. Wolf[29], que intentan formar a sus estudiantes en la lectura, pero también en la *escritura* de la autobiografía: les proponen auténticos "trabajos prácticos" de autobiografía, que les hacen tomar conciencia de las exigencias mínimas del género tal como está concebido actualmente.

En el plano de la teoría estética, B. J. Mandel ha intentado de forma más ambiciosa definir en lo absoluto un "arte de la autobiografía[30]. El principio es aparentemente sencillo y liberal: es la adaptación de los medios a los fines pretendidos por la autobiografía. Pero, como los fines pueden ser múltiples y son difíciles de establecer, y la serie de medios es igualmente muy amplia, al igual que la exigencia de unidad y de pertinencia es en realidad arbitraria, el resultado obtenido por B. J. Mandel es muy incierto y traducido en términos absolutos de las elecciones estéticas particulares. Por ejemplo, en función de estos criterios, la autobiografía de Stendhal es considerada como un fracaso a causa de su *desorden*. En cualquier caso se trata de una opinión respetable, al igual que cualquier otra. Todas son interesantes en tanto que documentos a incluir en el informe de la historia, pero ninguna serviría de base para escribir la historia.

En un artículo reciente del *New Literary History*, Francis Hart realizó un análisis sistemático de esta conducta normativa y de las excesivas simplificaciones que conlleva[31]. Lo resumiré brevemente: Hart empieza poniendo en evidencia la rigidez y lo

---

[29] Roger J. Porter y H. R. Wolf, *The Voice Within, Reading and Writing Autobiography*, New York, Knopf, 1973, XIII-304 p.

[30] Barret John Mandel, "The Autobiographer's Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI, 1968-1969, p. 215-226.

[31] Francis R. Hart, "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography", *New Literary History*, 1, 1970, p. 485-511.

arbitrario de las elecciones que los críticos (G. Gusdorf y R. Pascal, por un lado, W. Shumaker y B. J. Mandel, por otro) hacen sobre los tres problemas de la "verdad", de la técnica, y de las intenciones autobiográficas. Luego hace un poco como Maupassant cuando, en su prefacio de *Pierre et Jean*, reunió una lista impresionante de "novelas" europeas para demostrar que es arbitrario dar una estética particular como la ley del género. F. Hart eligió unos cuarenta textos autobiográficos modernos desde Rousseau para demostrar sobre cada uno de los puntos la gran variedad de soluciones y de actitudes adoptadas por los autobiógrafos. Su estudio, que está presentado como una "anatomía", está basado en un método disociativo, que es excelente (distinguir problemas a menudo confusos, disociar los factores y las categorías), del cual podemos únicamente lamentar que sólo sea aplicado a autobiografías (ilusión regionalista del corpus cerrado). Pone en evidencia que no existe seguramente un modelo único de autobiografía: en última instancia, tendería más bien a sugerir que cada autobiografía tiene su propio carácter, basado en una combinación original de soluciones a los problemas comunes a todas. En efecto, esta multiplicidad interna está garantizada por una unidad global del campo que es aceptada por Hart como una base y nunca es puesta en duda. El problema de los límites, de las fronteras, de las relaciones y de las oposiciones con el resto del sistema de los géneros en absoluto se plantea. Es como si Hart no hubiera ido hasta el final de su método disociativo, y como si no se pudiera desmitificar la ilusión relacionada con la crítica de género sobre un punto, sino cediendo ante otro, a partir del momento en que se ha aceptado situarse uno mismo en el marco del género.

Las dificultades que hay para alejarse de una tipología simplificadora están perfectamente ilustradas en un artículo de William L. Howarth, aparecido en 1974 en la misma revista[32]. Siguiendo con las investigaciones de Hart, Howarth ha intentado ver como los elementos así disociados podrían ser reasociados, suponiendo que los rasgos distintivos debe-

[32] William L. Howarth, "Some principles of Autobiography", *New Literary History*, V, nº 2, 1974, p. 363-381.

rían, a pesar de todo, reagruparse de forma regular en tipos secundarios. Estos reagrupamientos le llevan a identificar tres tipos de autobiografías: oratoria (bajo el patrocinio de San Agustín), dramática (bajo el de Cellini), poética o problemática (bajo el de Rousseau). Estos términos reflejan los análisis de Frye, en los que Howarth se inspira ampliamente. La demostración es brillante, pero a veces arbitraria por el hecho de ser tan coherente: reintroduce, es cierto que disminuyéndola y, así pues, relativizándola, la actitud normativa y arquetípica. La ligereza disociativa se encuentra compensada por una voluntad de clasificación a toda costa. ¿Todas las obras entran en esas categorías? ¿Una obra no puede pertenecer a varias categorías a la vez? ¿No podría existir una cuarta categoría? ¿Y las categorías no podrían ser repartidas según criterios diferentes e históricamente variables? No se plantea ninguna de estas cuestiones.

Los análisis de Hart y de Howarth se encuentran pues, con relación a la crítica del género, en una posición ambigüa: por un lado, participan de la mitología del género, ya que no salen nunca del corpus implícitamente definido y desprecian la historicidad; por otro lado, ponen en duda esta mitología rechazando las opiniones, recuperando una pluralidad de modelos, y practicando un análisis disociativo de los factores que sería muy fecundo si fuera llevado más lejos. Sin duda, lo que ocurre es que, tal como lo demuestra el ejemplo de Howarth, se ven parados en el camino por otra forma de ilusión relacionada con la literatura sobre los géneros: la ilusión teórica.

El campo de la teoría

La crítica de género tiene como función consolidar el género estudiado estableciendo su permanencia y su autonomía, y racionalizando su sistema normativo. Hasta aquí sólo he hablado de tentativas "regionalistas" hechas sobre géneros particulares. Pero está claro que esta participación activa en el sistema de los géneros puede situarse también a un nivel más elevado, el del conjunto del sistema de los géneros. A. Thibau-

det decía: "Una teoría de los géneros tiene que ser la mayor ambición de la crítica en general[33]". Parece que ésta sigue siendo la ambición de los críticos. La tentativa más importante que se ha hecho en este sentido es *L'anatomie de la critique* de Northrop Frye[34]. La objeción que he hecho al "regionalismo" no tiene cabida en este caso, pero es sustituida por objeciones más graves todavía, en la medida en que tales tentativas conducen a un rechazo a pensar la historia, y meten al que lo intenta en un atolladero teórico. En la base de estas tentativas se encuentra un error en el campo en el cual puede ejercerse la reflexión teórica.

Elaborar una "teoría de los géneros" es intentar hacer una síntesis general utilizando conceptos que sólo tienen sentido en el campo histórico: sólo se podría llegar así a construcciones ingeniosas, a un sincretismo complicado basado en el anacronismo. Los "géneros" son fenómenos históricos complejos que sólo existen en el sistema. Apoyarse en Aristóteles para construir una "teoría de los géneros" es postular la existencia de una estructura inmanente a la literatura, y hacer de la historia un simple fenómeno de superficie, que se reduciría a variaciones o combinaciones a partir de arquetipos fundamentales que, de por sí, no cambiarían. Este idealismo anti-histórico da lugar a unas ideas de los "tipos" cuyas encarnaciones serían los géneros históricos. Para ver con claridad el error de método, podemos comparar el problema con el que se plantea en el campo de la lingüística. Establecer una "teoría de los géneros" (que no es en realidad una teoría, sino un sistema clasificatorio), es como si se intentara, a partir de las lenguas históricas, *recrear* una lengua universal inmanente, de la cual ellas serían las encarnaciones variadas, y que sólo podría ser en realidad una especie de esperanto, de lengua sintética artificial (en la que de hecho se reconocería el predominio de la lengua del inventor). ¿Qué pensaríamos de un lingüista que tratara de construir un "vocabulario universal", en lugar de intentar establecer las leyes de funciona-

---

[33] Citado por J. Pommier, "L'idée de genre", *Publications de l'École normale supérieure*, sección de letras, II, 1945, p. 77.

[34] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957 (traducido al francés con el título de *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969).

miento de los sistemas semánticos? ¿Quién se pararía en contenidos, en lugar de estudiar *operaciones*?

T. Todorov criticó la práctica de N. Frye y su carácter arbitrario, demostrando que no estaba en absoluto de acuerdo con los principios metodológicos, en su mayor parte interesantes, que había planteado al principio de su obra[35]. Pero no está seguro de que algunos enfoques "poéticos" se basen, en este punto, en postulados idealistas y platónicos equivalentes a los de N. Frye. Dentro de una perspectiva histórica, es la categoría de los "tipos" la que tendría que ser puesta en duda. Siguiendo a otros autores, T. Todorov propone distinguir los "géneros históricos" de los "géneros teóricos", a los que sugiere llamar "tipos" para evitar la confusión. Pero si la confusión existe, no es por culpa del vocabulario, que sólo es un signo de ello, y cambiar la palabra no cambia en nada la cosa: el tipo no deja de ser una proyección idealizada del género, un fantasma que da seguridad análogo a los que sirven de base a la institución de los géneros tal como la vivimos todos en la práctica, suponiendo que las suposiciones de hecho son la consecuencia de oposiciones de esencia. La distinción entre géneros teóricos y géneros históricos hace pensar en la distinción entre el alma y el cuerpo, que nos cuesta mucho poner en comunicación una vez que los hemos separado. La reunión es difícil: entonces hay que volver a dividir los géneros teóricos en "géneros elementales" y en "géneros complejos", y suponer que "los géneros históricos son una parte de los géneros teóricos complejos[36]". Estas distinciones parecen tener sobre todo la función de salvar la categoría idealista del tipo, puesta en duda por la evidencia de la variabilidad y de la complejidad histórica.

En efecto, en el terreno teórico, no se ve la razón por la cual habría que suponer categorías fundamentales cuyo sistema de oposición reflejaría, *en más sencillo*, el sistema de oposiciones que constituye los géneros reales; ni por qué esos sistemas deberían tener formas jerarquizadas fijas, descendiendo a través

---

[35] T. Todorv, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, cap. I, "Les genres littéraires".

[36] T. Todorov, *ibid.*, p. 20.

de grados y divisiones de lo ideal a lo real. Ni siquiera se ve por qué tendría que haber una clasificación de tipos. Al nivel de abstracción en que la teoría se sitúa, sólo podríamos encontrar:

a) Categorías elementales, disociadas por el análisis, y situadas en campos múltiples, sin ninguna jerarquía *a priori*, en la medida en que la pertinencia y la jerarquía de las oposiciones en que se basan los diferentes "sistemas de los géneros" históricos (es decir, los horizontes de espera) son eminentemente variables e igualmente legítimos. Los campos a los cuales pertenecen estas categorías tendrían que ser pensados en número indefinido, concerniendo a los aspectos más variados del modo de comunicación, de las estructuras internas, y de los contenidos de las obras. La reflexión analítica en todos estos campos no podría desembocar en esencias, sino simplemente en las leyes de funcionamiento al nivel analizado[37]. Ninguna categoría analítica está en condiciones de dar cuenta por sí sola del sistema de las obras reales: y decidiendo *a priori* la articulación de estas categorías, sólo se podrían construir maquetas sin pertinencia y sin utilidad. Las teorías de los "tipos" se basan la mayor parte de las veces en la elección de un campo privilegiado del cual dependen los demás, y en categorías muy reducidas en número. La lista de las "tipologías" catalogadas por T. Todorov pone en evidencia este defecto común[38]: pero este defecto no se debe a la torpeza de los críticos que confunden géneros y tipos, es inherente a la falsa noción de tipo.

b) Tipos de operaciones, como resultado del análisis del funcionamiento del sistema real de los géneros: de qué manera los diferentes rasgos son jerarquizados en los géneros, y de qué manera los géneros de una época se oponen entre sí (estudio sincrónico); de qué manera los géneros se constituyen y se modifican, —estudio diacrónico que sólo tiene sentido en la medida en que no toma en consideración un género aislado, sino una parte o el conjunto del sistema, para analizar las diferenciaciones, los mestizajes, el préstamo o la aparición de nue-

---

[37] Estas reflexiones coinciden con las de Dan Ben-Amos en "Catégories analytiques et genres populaires", *Poétique*, 1974, nº 19.

[38] T. Todorov, artículo "Genres littéraires", en *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p. 197-201.

vos rasgos, su redistribución en nuevos conjuntos jerarquizados de otra manera, etc. Las teorías "tipológicas" son, por sí mismas, incapaces no sólo de explicar, sino incluso de describir la variabilidad histórica, y no ven los géneros reales sino como degradaciones o mezclas de algunas raras esencias puras, que han destilado dejando evaporarse las nueve décimas partes del dato histórico.

El trabajo de la teoría no consiste pues en construir una clasificación de los géneros, sino en descubrir las leyes de funcionamiento de los sistemas históricos de los géneros. Aparentemente me he alejado de la autobiografía para establecer esta proposición, que podrá parecer evidente, pero que en la práctica suele ser a menudo desconocida. Utilizaré ahora el caso particular de la autobiografía para demostrar, a través de dos ejemplos contrastados, los peligros del idealismo teórico, y las fuentes posibles de un análisis relativista.

Para ilustrar el idealismo teórico, he elegido examinar lo que N. Frye dice de la autobiografía, tanto porque su obra tiene una gran influencia en los países anglosajones, como porque es ejemplar[39]. Frye quiere construir al mismo tiempo una "teoría de los géneros" coherente y dar cuenta de todo lo real empírico: no evita pues en absoluto la dificultad como lo hacen otros tipólogos, que eligen de lo real lo que les conviene. Pero el empirismo de N. Frye no llega a partir de lo real: trata únicamente de hacer entrar lo real, después, dentro de un marco conceptual *a priori*. Su análisis se basa en los conceptos platónicos (p. 243), aristotélicos (p. 243-244) y en las divisiones de la retórica clásica (p. 245). Lo real va a ser deducido desde la cumbre de la pirámide de las esencias. El punto de partida de su teoría es la división de los antiguos entre lo épico, lo dramático y lo lírico: Frye señala que esta división se basa en el modo originario de presentación de la obra (condiciones de comunicación entre el autor y el público). Esta indicación aparentemente no presenta ningún problema. Pero enseguida se nos ocurren dos críticas: decidir que este factor es siempre determinante, es juzgar de

[39] Todas las referencias remiten a la edición americana de 1957; al no ser en absoluto satisfactoria la traducción francesa publicada en Gallimard en 1969, yo mismo he traducido el párrafo citado más adelante.

antemano la complejidad de los hechos y adentrarse en un sistema de clasificación botánica que impedirá concebir el sistema de los géneros como un sistema variable de factores múltiples, y cuya jerarquía puede cambiar. Por otra parte, si es así, la función del crítico teórico consistiría en reflexionar sobre todas las variaciones posibles de la situación de comunicación, y ello de forma analítica (sin imaginar que una situación dada sea una especie de bloque o de esencia sin iniciar) e inductiva, partiendo del análisis de lo real. Entre las variables figurarían un cierto número de datos históricos (al mismo tiempo técnicos y sociológicos). En lugar de llevar a cabo ese trabajo, N. Frye elige cuatro situaciones complejas que, por el solo hecho de que han tenido un predominio histórico, tratará como esencias simples de las cuales todo lo demás tendrá que depender. Los cuatro géneros fundamentales serían: la *épos* (palabra dirigida a un auditorio), la *ficción* (género en prosa para dirigirse a un lector aislado a través del libro), lo *dramático* (en que el autor permanece oculto), y lo *lírico* (donde el público asiste al discurso que el poeta dirige en otra parte). En el análisis que sigue Frye tenderá constantemente a confundir un rasgo distintivo de una situación de comunicación con algunos géneros en los cuales ha habido una situación dominante. Lo cual produce dificultades infinitas de las que sólo podrá salir a través de casuísticas complicadas y generalizaciones arbitrarias. Cogeré como ejemplo lo que se refiere a la autobiografía. Como en botánica, Frye subdivide cada uno de sus géneros en formas particulares. Para lo que llama "ficción", existirían cuatro formas particulares (nada más y nada menos), que serían la novela ("novel"), la confesión ("confession"), la anatomía o la sátira ("anatomy") y el "romance". Estas cuatro formas se combinarían a su vez para producir las obras reales. Veamos la autobiografía (p. 307-308):

> La autobiografía es otra forma que, a través de una serie de transiciones imperceptibles, se acerca a la novela. La mayor parte de las autobiografías tienen su origen en un impulso creativo, y por consiguiente imaginativo, que lleva al escritor a recordar exclusivamente, de los acontecimientos y de las experiencias de su vida, aquellos que pueden tener cabida en la construcción de un modelo estructurado. Ese modelo puede ser algo que supere al

> individuo y a lo cual se ha visto conducido a identificarse, o bien simplemente la coherencia de su personaje y de sus actitudes. Podemos llamar a esta forma tan importante de la ficción en prosa confesión, según San Agustín, que parece ser que la inventó, y según Rousseau, que estableció el tipo moderno de la misma. Una tradición más antigua dió a la literatura inglesa *Religio Medici Grace Abounding* y la *Apologie* de Newman, sin tener en cuenta el género vecino, pero ligeramente diferente, de la confesión tal como es practicada por los místicos.

¿Se trata de la definición teórica de una forma? La forma no está precisamente definida aquí, sino a través de un proyecto, que no tiene a fin de cuentas universalidad ("la mayor parte"); y apenas considerada de esta manera vaga, esta forma recibe el nombre de un género histórico real, cuyas formas son muy variadas, y que comprende otros muchos rasgos distintivos. Luego, nunca sabremos a cuál de los rasgos distintivos del género se refiere el uso de la palabra "confesión": ¿se trata del pacto autobiográfico, del discurso del narrador, del relato retrospectivo en primera persona, del uso de una focalización interna, de la elección del contenido (relato de vida privada o de vida interior), o de una actitud (construcción de un modelo estructurado)? Cuando, en una obra cualquiera, N. Frye ve uno de esos rasgos, saca la conclusión de que esa obra es una *mezcla* de "confesión" y de cualquier otra cosa. Se nos dirá así que el ensayo tal como lo practica Montaigne es una "forma reducida" de la confesión; que mezclando la confesión con la novela, obtenemos la autobiografía imaginaria, el *Künstler-roman* y otros tipos vecinos; que no es necesario que el sujeto de la "confesión" sea el propio autor; que la técnica de la "corriente de conciencia" permite combinar la confesión y la novela, etc. Una vez más la confusión de vocabulario revela una confusión de método. La palabra "confesión" no puede ser utilizada unas veces para uno de estos rasgos, otras veces para otro, de forma que haga aparecer al género autobiográfico como una esencia simple que entraría en diferentes combinaciones, cuando en realidad es una combinación entre otras muchas. Esta confusión impide avanzar en el análisis hasta un punto en el que sería eficaz, es decir, hasta el nivel de los rasgos.

El método de Frye es irritante y excitante: irritante porque desemboca en un sistema de clasificación inutilizable y construido sobre una especie de lógica que pertenece menos al campo del pensamiento científico que al del "pensamiento salvaje". Fascinante porque el error incluye una parte de verdad: Frye tiene en efecto la muy acertada idea de una combinatoria empírica, pero la aplica a partir de categorías falsamente abstractas, con reglas de combinación mecánicas (tipo coctel), y sin considerar que la evolución histórica del sistema de los géneros podría ser aprehendida a partir de semejante combinatoria.

Exactamente en el lado opuesto de N. Frye, y poniendo en cierta manera el método combinatorio a sus pies, se situaría la tentativa de Elisabeth W. Bruss, en su estudio sobre "La autobiografía considerada como acto literario[40]". E. Bruss coincide en muchos puntos con mi estudio sobre "el pacto autobiográfico", pero su estudio presenta en el plano teórico proposiciones muy generales, y creo que muy fecundas. Su originalidad consiste en haber articulado los principios de los formalistas rusos sobre la evolución literaria, con las teorías modernas de la lingüística del acto ilocutorio. E. Bruss llega así, por medio del análisis, a situar en el desarrollo de conjunto de la literatura lo que podría ser el estudio del desarrollo del género.

E. Bruss, después de Tynianov, recuerda la distinción entre formas y funciones (pudiendo tener las formas funciones diferentes, y manifestándose las funciones a través de formas diferentes), y saca la conclusión de que no existe ninguna correlación fija entre formas y funciones, sino un sistema combinatorio históricamente variable. En el caso de la autobiografía, muestra que la función genérica (es decir, el pacto autobiográfico) es una variable teóricamente independiente de los aspectos formales con los cuales está a menudo prácticamente asociada. Precisamente este método de disociación sistemática de los factores permitirá pensar en la variabilidad. Como es un estudio al que pueden acceder fácilmente los lectores franceses, no lo resumiré aquí. Elisabeth W. Bruss establece los diferentes órdenes de "variabilidades" que pueden afectar a un género, luego muestra

---

[40] Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, 1974, nº 17, p. 14-26.

a través de una serie de ejemplos sacados de la historia esta variabilidad, comenzando así unos métodos de estudio que podrían responder a las cuestiones que planteaba en la primera parte de este estudio.

Avanzando en su análisis, E. Bruss intenta analizar de forma más detallada "los rasgos funcionales distintivos de la autobiografía tal como la conocemos". Recurre a los métodos de análisis que utiliza Searle para los actos ilocutorios (la promesa, la petición, el consejo, la advertencia, etc[41]). Muestra claramente que el pacto autobiográfico es en sí no una esencia simple, sino un acto complejo, sometido a un análisis que, aislando y jerarquizando todas las condiciones del acto, permite, a ese nivel también, comprender la variabilidad histórica. Encuentra pues ahí un modelo de descripción lingüística que corresponde exactamente a los problemas planteados de forma más general por Tynianov:

> Searle sugiere siete dimensiones diferentes, que sin embargo coinciden, susceptibles de entrar en la definición de un acto ilocutorio, y podemos esperar que todo género sea definido y redefinido de una de esas maneras (...).
>
> El campo de lo que hemos llamado el "centro" del acto autobiográfico (identidad del elemento autor/narrador/personaje y la asunción del carácter verificable del sujeto tratado por el texto) escapa la mayoría de las veces al cambio. De hecho, estas reglas no forman el "centro" ilocutorio sino porque está demostrado que no están sometidas al cambio. Sin embargo, mientras que estos puntos centrales parecen absolutos, existen elementos marginales o periféricos en cada género (y dentro del sistema global de los géneros literarios igualmente) que son indistintos, zonas en las cuales las distinciones no son esenciales y en las que varios tipos de actividad literaria se encuentran mezclados. Precisamente son en estas zonas mal definidas y con relación a estos criterios no esenciales donde aparece el cambio.

H. R. Jauss[42] señalaba que una teoría de los géneros llevaba siempre la marca del campo en el cual había nacido. Mis

---

41 Ver John R. Searle, *Les actes de langage*, Hermann , col. "Savoir", 1972, cap. III, "Structure des actes illocutionnaires".

42 H. R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1970, nº 1, p. 79.

propias teorías o las de E. Bruss sobre el pacto o el acto autobiográfico tienden de forma natural a sobreestimar el problema del "contrato de lectura", en lo que a mí se refiere, y del "acto ilocutorio" en lo que se refiere a E. Bruss, y a dejar en un segundo plano los otros aspectos del texto, porque no tienen aquí una función dominante. Pero la autobiografía no se podría estudiar realmente si el análisis disociativo no acomete a la vez el problema de las formas del relato, y el de los contenidos[43].

Los ejemplos contrastados de N. Frye y de E. Bruss muestran claramente cuál es el lugar verdadero de la investigación teórica: en absoluto una tipología sincrética, sino un análisis que disocia sistemáticamente los factores y se plantea como objetivo establecer leyes de funcionamiento. Este método analítico, destinado a permitir pensar en la literatura como sistema en su evolución histórica, ha sido hasta ahora más definido que aplicado: el camino fue abierto por Tynianov, y parece que para progresar, sus proposiciones tienen que ser revisadas en varios sentidos: recurso a modelos lingüísticos nuevos (actos ilocutorios, teorías de la comunicación); ampliación de perspectivas como la que aportó H. R. Jauss con la noción de horizonte de espera; extensión de la reflexión a otras artes distintas de la literatura, planteándose también el problema de los géneros, de los horizontes de espera y de la variabilidad, aunque sea en términos un tanto diferentes, en pintura y en música. Este método conducirá no a la elaboración apresurada de síntesis, sino por el contrario a minuciosos y analíticos estudios: estos podrán utilizar con provecho el trabajo empírico y las observaciones acumuladas por la historia literaria tradicional, para ir estableciendo poco a poco modelos de funcionamiento de la literatura como sistema.

---

[43] Para el análisis del relato, el "Discours du récit" de G. Genette (en *Figures III*, Seuil, 1972) suministra un buen instrumento de trabajo, que puede ser completado por las cuestiones temporales, por *Le temps* de H. Weinrich, Seuil, 1973.

Para el análisis de contenidos, M. J. Chombart de Lauwe dio un ejemplo en su estudio sobre la imagen mítica del niño, *Un monde autre, l'enfance*, Payot, 1971. El autor estudia este mito clasificando el contenido de los relatos de infancia producidos desde hace un siglo. Trata de la misma manera autobiografías y novelas que, según ella, no presentan diferencias notables desde el punto de vista que ella las examina.

Proyectos de investigación

He querido mostrar aquí a qué tentativas se encuentra expuesta la crítica del género, hasta qué punto estas tentaciones eran de por sí reveladoras del género como institución, y como había que proceder para llevar a cabo una reflexión realmente más histórica. Se trataba para mí de recapitular, antes de iniciar nuevas investigaciones.

Los dos proyectos que tengo en mente se basan en un método común: por un lado, partir ya no de los textos literarios o de su escritura, sino de su *recepción*; por otro lado, no coger como punto de partida un género aislado, sino un campo mucho más amplio y cuyos límites se podrán poner en duda a lo largo de la investigación. Ambos suponen una recogida de informaciones lo más amplia posible, para no juzgar demasiado de antemano los objetos estudiados: pero tendrían que desembocar, sin quedarse en un simple inventario, en una contribución precisa al estudio teórico del funcionamiento de los géneros tal como lo he presentado aquí.

El primer proyecto consistiría en estudiar la constitución de la "literatura personal" en Francia en el siglo XIX. Ello implica una redistribución parcial de la geografía literaria, con relación a la división adoptada por las bibliografías tradicionales que siguen bien perfiles de escuelas o de periodos, bien divisiones clásicas por géneros (novela, poesía, teatro, historia, crítica, etc.). Pero esta redistribución no debe efectuarse adoptando una esquematización retrospectiva hecha según nuestras categorías actuales, ni añadiendo monografías de géneros particulares, como ocurre actualmente en que el campo sólo es desglosado en estudios especializados sobre la novela personal, el diario íntimo y la autobiografía[44]. El campo tendrá que ser delimitado partiendo de conceptos sacados de la época estudiada. Precisa-

[44] Sobre el diario íntimo, Alain Girard, *Le journal intime*, PUF, 1963; sobre la autobiografía, mi estudio *L'autobiographie en France*, A. Colin, 1971; sobre la novela personal francesa no ha aparecido ningún estudio de conjunto desde los libros ya antiguos de Joachim Merlant, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Hachette, 1905, y de Jean Hytier, *Les romans de l'individu*, Les Arts et le Livre, 1928. Sobre otros campos como las Memorias, o la correspondencia, en el siglo XIX, no existe ningún estudio de conjunto.

mente por ello elegí el término de "literatura personal", según el artículo-panfleto de F. Brunetière, "La littérature personnelle" (1888), punto final de una polémica que se ha ido desarrollando desde los años 1850, y que continuará, está claro que bajo formas diferentes, hasta nuestros días[45].

El estudio tendría que partir del *discurso crítico* sobre las obras, tal como se desarrolla en los diarios y las revistas, es decir, en la crítica periodística. Analizaría el contenido de los discursos sobre la literatura personal y todas las actitudes de lectura "autobiográfica". Se trataría de realizar el programa definido por H. R. Jauss para seguir la historia de los géneros: estudiar "el proceso temporal del establecimiento y de la modificación continua de un horizonte de espera[46]" pero extendiéndolo, más allá del género, a todo un sector de la literatura que se encontraría así remodelado. Se podría así reagrupar los textos que han sido leídos dentro de una misma perspectiva (principalmente novelas, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias, memorias), y neutralizar el efecto de la "primera ley de Lehman" reconstruyendo el corpus de los textos que han sido realmente leídos y comentados en la época.

Ya decía Valéry que sería no el autor, sino el *lector*, cuya formación y fluctuaciones constituirían el verdadero tema de la historia de la literatura[47]". Esta lectura lógicamente sólo se puede observar de forma indirecta en el discurso crítico, con las esperas que manifiesta, las clasificaciones que utiliza y las opiniones que emite. Las lecturas críticas sólo han sido estudiadas hasta aquí a través de cortes diacrónicos parciales que sobre todo mostraban claramente los cambios de interpretación de las obras del pasado: bien la transformación de la lectura de *un* texto o de *un* autor a través del tiempo[48], bien las lecturas de

---

[45] Ferdinand Brunetière, "La Littérature personnelle" (1888), en *Questions de critique*, ed. Calmann-Lévy, 1897, p. 211-252.

[46] H. R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres" *Poétique*, 1970, nº 1, p. 79.

[47] Paul Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1974, p. 1167.

[48] Es el objeto, por ejemplo, de la serie "Lectures" publicada por Armand Colin en la colección U2. Dos obras recientes hacen un inventario de las lecturas que se han hecho de Rousseau: Raymon Trousson, *Rousseau et sa Fortune littéraire*, Bordeaux, ed. Ducros, 1971, y Jean Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution*, ed. A. Colin, 1973.

diferentes obras del pasado hechas por *un* crítico en un momento dado[49]. Lo que se propone aquí es diferente y complementario: es el estudio sincrónico de uno de los sistemas de lectura de una época dada.

Esta sincronía se tendría lógicamente que presentar bajo la forma de una serie de cortes sincrónicos: de 1830 a 1850, de 1850 a 1880, el sistema de esperas se ha transformado. Ampliado al conjunto de la época moderna, semejante estudio de la "transformación continua de los horizontes de espera" recuperaría inevitablemente muchos otros fenómenos: el discurso de la subjetividad universal y de la intimidad tal como se practicó en Francia desde principios del siglo XIX (poesía lírica y novela íntima); el modo de hacer crítico del "hombre y la obra" que invade el discurso crítico y periodístico después de 1850, metamorfoseando la recepción de las obras del pasado y las esperas con respecto a las obras nuevas; la pasión por la sinceridad desde finales del siglo XIX hasta los años 1930; el desarrollo de las costumbres periodísticas y de las estrategias "personalizantes" de los editores; pero también las metamorfosis de la curiosidad histórica y documental del público en general (extensión de la literatura testimonial y documental mucho más allá del campo de la historia y de la política *stricto sensu*).

Estas perspectivas me llevan a hablar del segundo proyecto, que consistiría en estudiar la estructura actual de nuestros horizontes de espera. Desde 1972, a partir de las informaciones bibliográficas publicadas por *Le Monde des livres*, *La Quinzaine Littéraire* y el *Bulletin du livre*, hice un fichero con todos los libros publicados en Francia basados, más o menos, en una forma cualquiera de pacto autobiográfico: memorias, autobiografías, recuerdos de infancia, diarios íntimos, correspondencias, "documentos vivos", testimonios, conversaciones, ensayos, panfletos, y también, si creemos en las clasificaciones bibliográficas, algunas novelas y libros de historia. Por muy amplio que sea, este inventario es todavía limitado, ya que no hay que perder de vista los otros horizontes de espera con respecto a los cuales éste se encuentra situado, a la vez, a través de

---

[49] Por ejemplo Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le Dix-huitième Siècle*, ed. A. Colin, 1972.

oposiciones y de asociaciones: el terreno de la ficción, y el de la información y del discurso científico. A este inventario hay que añadir el estudio del discurso crítico provocado por estos libros.

Reuniendo un corpus tan heteróclito, mi intención no es la de consolidar o forjar un "género", sino por el contrario proceder a un estudio analítico de los factores de clasificación (pacto, forma y contenido), disociándolos sistemáticamente para ver a continuación cómo se combinan y se jerarquizan. Está claro que, dada la multiplicidad de rasgos, un mismo texto es susceptible de ser percibido como perteneciente a géneros diferentes, y los corpus parciales que uno pueda tener la tentación de reunir tienen contornos vagos y se superponen. Estos fenómenos son difícilmente analizables partiendo de visiones "sustancialistas" de los géneros, por el contrario se aclaran si se analizan los rasgos distintivos y se ve que están jerarquizados en función de *dominantes* variables.

El pacto autobiográfico, que ha servido de base para elegir los textos, no tendrá que ser considerado en sí mismo como un bloque, lo cual sería volver a la ilusión, sino disociado en sus diferentes componentes (identidad, parecido) y articulado gracias a estas disociaciones, por una parte, con las formas del pacto referencial y, por otra parte, con las del pacto novelesco. El pacto autobiográfico no tiene la misma función en todos los textos: en algunos casos, se encuentra en situación *dominante*, y precisa-

---

[50] Para delimitar este "topos", he llevado a cabo el análisis de un corpus crítico bastante reducido (seis números del *Monde des livres*, del 16 de agosto al 27 de septiembre de 1973, en el momento de la "rentrée literaria"), pero que presentaba ya una cantidad impresionante de variaciones sobre este tema único, que el libro que se presenta es más o menos directamente una autobiografía de su autor. Es cierto que la mayor parte de los ruegos de inserción lanzan ya al crítico en esta dirección. Pero el topos se puede aplicar incluso a novelas en las que nada invita a semejante actitud de lectura. En mi corpus los dos ejemplos extremos eran las novelas de Jarry, presentadas como una autobiogarfía "singularmente subvertida: más bien soñada que vivida" (mientras que es sin duda más bien el pacto novelesco el que está aquí subvertido por el lector), y un libro de utopía, *Naissance d'une île*, de François Clément, "¡que pone tanto cuidado y amor en contarnos esta aventura que nos podría parecer autobiográfica!".

[51] En los años 1950, la autobiografía oral se desarrolló a partir de situaciones orales reales, las de las entrevistas para la radio: la transcripción de lo oral a lo escrito era entonces un fenómeno secundario. Lo que caracteriza el desarrollo intensivo de la autobiografía oral en estos últimos años es, por el contrario, que el proceso oral es provocado desde un principio *para producir un libro*; el público no habrá sido nunca ni testigo ni garante del origen oral, y nunca llegará a saber muy bien cómo ha sido hecho el texto que lee. La "autobiografía grabada en un magnetófono" merecería un estudio

mente el texto se constituye alrededor de él; en otros casos, corresponde a una especificación secundaria con relación a una espera diferente (espera de información sobre un tema, por ejemplo). Por otra parte, la disociación de la identidad y del parecido produce formas intermedias o mixtas de pacto, pactos "fantasmáticos" o indirectos, de buena gana practicados por los autores, animados por los editores (porque combinan dos motivaciones de lectura) y acogidos favorablemente por la crítica que encuentra en ello la justificación de uno de sus "topos" preferidos[50].

El análisis del pacto también tiene que tomar en consideración otra serie de factores relacionados con el contexto de producción y de publicación de los textos:

— La notoriedad (o la ausencia de notoriedad) anterior del autor, y el campo en el cual se sitúa: la espera y el modo de lectura dependen de ello;

— El modo de producción del texto publicado, problema que se plantea desde hace unos años con el desarrollo intensivo de la autobiografía "oral", que ha podido modificar las condiciones de comunicación y las formas del texto[51];

— Las "convenciones colectivas" entre autores y lectores a través de los editores, cuyo juego de *colecciones* dirige a la vez la producción y la lectura de los textos[52].

---

especial, mostrando las variaciones que puede aportar al género: -en el registro del testimonio, dar la palabra a todos aquellos que no tienen la habilidad de la escritura, y que nunca hubieran conseguido que les publicaran (ejemplo: *Louis Lengrand, mineur du Nord*, Seuil, 1974); en el registro literario, intentar sustituir el estilo escrito por la expresividad de la *voz* (ejemplos: Françoise Giroud, *Si je mens...*, ed. Stock, 1972; o Romain Gary, *La nuit sera calme*, Gallimard, 1974, cuyo estilo se podría comparar con el de *La promesse de l'aube*, 1960); -en el plano técnico, poner en evidencia la presencia de la petición del público bajo la forma del cuestionario que de implícito se convierte en explícito, por mediación del interlocutor.

52 Gracias a la "colección", el editor se asegura un público de compradores-lectores, a los cuales garantiza la conformidad del producto a un cierto "pliego de condiciones", y cuyas actitudes de lectura explota o suscita. La colección incita por otra parte a los autores a responder a formas de demanda tradicional o nueva. La producción autobiográfica actual no podría ser estudiada fuera de estos contratos colectivos, que afectan de hecho a públicos diferentes: las memorias políticas o militares en las colecciones de Plon, de Fayard, y de otros editores; las colecciones de testimonios ("Témoins", en Gallimard; "témoigner", en Stock; "Témoignages", en Mâme, etc.); la mitología de lo "Vivido", en particular en Laffont; las confesiones o profesiones de fe suscitadas en series ("Idée fixe", en Julliard; "Ce que je crois", en Grasset); las autobiografías grabadas en un magnetófono de periodistas ("Les grands journalistes", en Stock) o de políticos, etc.

Sólo evoco aquí someramente las distinciones y las disociaciones necesarias para el análisis del pacto: el mismo método tendrá que ser utilizado para los problemas de forma y de contenido.

El campo analítico de nuestros horizontes de espera así constituido permitiría captar mejor el movimiento de la historia: en el plano teórico, mostrando que se trata de un sistema complejo e inestable, en el que las posibilidades de mutación son numerosas, cualesquiera que sean las invariantes que se mantengan durante un largo periodo; en el plano práctico, probando, si es necesario, que las espectativas de un lector de 1974 no son las mismas que las de un lector de 1874, y sólo tienen una relación lejana con las del lector de 1774, truismo que parece olvidarse cuando se trata el corpus de las autobiografías modernas como una vasta sincronía que se extiende a lo largo de dos siglos.

A decir verdad, ni siquiera es seguro que estas esperas no hayan sido sustancialmente modificadas a lo largo de los veinte últimos años: el estudio hecho en los años 1972-1974 estaría sin duda apoyado en sondeos paralelos hechos, por ejemplo, en los años 1952-1954. Es muy chocante que lo esencial de la literatura crítica sobre el género autobiográfico haya sido escrito en estos veinte últimos años, a partir del estudio fundamental de Georges Gusdorf (1956). Y sin duda, actualmente estamos asistiendo o participando más o menos en un proceso de *canonización* de la autobiografía.

Historia literaria e historia

Queda por plantear una última cuestión: la de las relaciones entre la historia literaria, tal como la he presentado aquí, y la historia general. En nuestro caso particular, podemos pensar que ello lleva a preguntarse qué relación existe entre el fenómeno autobiográfico y la civilización occidental moderna en la cual se ha desarrollado. Así planteado, el problema sólo puede recibir respuestas someras, que reflejarán sobre todo los debates y las oposiciones ideológicas actuales.

Todo el mundo está más o menos de acuerdo en un punto: existe una correlación entre el desarrollo de la literatura autobiografíca y el ascenso de una nueva clase dominante, la burguesía, de la misma manera que el género literario de las memorias ha estado íntimamente relacionado con la evolución del sistema feudal. A través de la literatura autobiográfica se manifiestan la concepción de la persona y el individualismo propio de nuestras sociedades: no se encontraría nada parecido ni en las sociedades antiguas, ni en las sociedades llamadas "primitivas", ni incluso en otras sociedades contemporáneas a las nuestras, como la sociedad china comunista, en donde se trata precisamente de evitar que el individuo considere su vida personal como una propiedad privada susceptible de convertirse en un valor de intercambio.

Una vez establecida esta somera correlación, empiezan los debates ideológicos y las incertidumbres de método. La mayor parte de los críticos que se dedican a los géneros autobiográficos participan de la ideología de nuestra sociedad y adoptan una actitud favorable al fenómeno autobiográfico, por el cual pueden tener un interés personal. Es el caso de G. Misch, que intenta trazar los orígenes lejanos de este nacer de la persona humana, o el mío cuando declaro, adoptando una distancia impresionante, que la autobiografía es "uno de los aspectos más fascinantes de uno de los grandes mitos de la civilización occidental moderna, el mito del YO[53]". En sentido inverso pueden venir condenas de críticos marxistas que, situándose ya más allá de los límites de esta civilización, ya no son sensibles a los cantos de las sirenas individualistas, ni al discreto encanto de la literatura: "La biografía y la autobiografía son en efecto en la ideología burguesa formas generales de la representación, constituyendo la imagen del hombre acoplada a la de la sociedad", constata Renée Balibar en su estudio sobre los modelos escolares del relato de infancia[54]. Las actitudes de glorificación o de rechazo informan más sobre la posicón de sus autores que sobre el fenómeno estudiado.

---

[53] *L'autobiographie en France*, ed. A. Colin, 1971, p. 105.
[54] Renée Balibar, *Les français fictifs*, Hachette, 1974, p. 178.

Queda por saber de qué manera un estudio histórico podría examinar esta correlación. ¿Corremos el riesgo de caer en visiones simplificadas, o incluso simplistas, al tratar de establecer relaciones directas entre "la autobiografía", considerada como un todo, y la "burguesía", concebida como un ser coherente y estable? Está claro que la burguesía no se encontró en la misma situación, ni en los diferentes países, ni en las distintas fases de su desarrollo; su ideología ha evolucionado y encierra numerosas contradicciones. Por otra parte los fenómenos ideológicos tienen una relativa independencia con relación a las condiciones económicas y sociales.

Pero el problema está quizás mal planteado. De entrada, sin duda no es posible establecer una relación entre un género particular y la sociedad, haciendo abstracción del sistema literario tomado en su conjunto: precisamente al nivel de este sistema se podrá desarrollar una reflexión sobre sus condiciones de posibilidad y sobre su función social. Por otra parte, la literatura no tiene que ser vista como un conjunto autónomo, que se estudiaría en sí misma y que se trataría de relacionar después con las otras series sociales y con la sociedad en su conjunto: su independencia es muy relativa, y es de entrada un sistema social en sí.

También importa estudiar el sistema literario en su funcionamiento, incluido en ello, como proponen E. Balibar y P. Macherey, en sus determinaciones escolares y lingüísticas, y en sus efectos ideológicos[55]. Sin duda, el estudio de los horizontes de espera es dentro de esta perspectiva el centro de gravedad de la historia literaria, porque integra todos los análisis de forma y contenido, pero evitando las trampas del idealismo intemporal, y, sin caer en el sociologismo, permite poner en evidencia la dimensión social del fenómeno literario.

---

[55] Etienne Balibar y Pierre Macherey, "Présentation" de la obra de Renée Balibar, *Les français fictifs* (cf. nota 2, p. 340). Una parte de esta presentación fue publicada en el nº 13 de *Littérature*, febrero de 1974, con el título de "Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes".

8. LA AUTOBIOGRAFÍA DE LOS QUE NO ESCRIBEN
por
Philippe Lejeune

(De "Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias". Paris: Seuil, 1980)

Escribir y publicar el relato de la propia vida ha sido durante mucho tiempo, y sigue siendo, en amplia medida, un privilegio reservado a los miembros de las clases dominantes. El "silencio" de los demás parece completamente natural: la autobiografía no forma parte de la cultura de los pobres. Sin embargo, desde hace unos diez años una nueva técnica, la de los relatos de vida recogidos en un magnetófono y publicados en forma de libros, está dando a conocer al público la voz de campesinos, artesanos y obreros. Se les "da la palabra", —es decir, que se les coge, para hacer con ella un texto escrito. El origen de este movimiento se encuentra, sin duda, en el método etnográfico que los sociólogos han aplicado a las clases dominantes de nuestras sociedades. La publicación de la traducción francesa de *Les enfants de Sánchez* (1963) de Oscar Lewis ha revelado los recursos de esta técnica, y ha despertado numero-

sas vocaciones. Citemos por ejemplo, por parte de escritores y periodistas, *Grenadou, paysan français* (1966) de Ephraïm Grenadou y Alain Prévost, *Pierrot et Aline* (1973) de Jean Ferniot, *Louis Lengrand, mineur du Nord* (1974) de Louis Lengrand y Maria Craipeau, y la que puede que sea la obra maestra del género, *Gaston Lucas, serrurier* (1976) de Adélaïde Blasquez. Y, por parte de los científicos (sociólogos e historiadores en su mayoría), *La Vie d'une famille ouvrière* (1971) de Jacques Destray, *Journal de Mohamed* (1973) de Maurice Catani, y sobre todo una serie de entrevistas recientemente realizadas y todavía inéditas. Un nuevo género literario, pues, y un nuevo método de investigación en el terreno de las ciencias humanas.

Mi propósito es presentar aquí esta nueva producción "autobiográfica" y estudiarla con detalle. Situándola dentro del terreno actual de la escritura y la historia del género, quisiera aclarar de paso esta escritura y esta historia: en efecto, las transformaciones que conlleva la aparición de un nuevo género permiten adoptar un punto de vista crítico sobre aquello que aseguraba el funcionamiento del sistema anterior.

Cada uno de los tres ensayos que vamos a leer forma un todo. En absoluto se van relacionando como los elementos de una demostración, sino que más bien proponen una serie de "acomodaciones" sobre aspectos diferentes del fenómeno. El primero, "¿Quién es el autor?", da un rodeo a través de un análisis de las discusiones sobre la autobiografía en colaboración (los "negros") para plantear la verdadera cuestión, "¿Qué es un autor?", y mostrar el lugar que ocupa la idea de persona y de las relaciones de poder en la producción autobiográfica actual. El segundo, "Relato de vida y clases sociales", sitúa históricamente el relato de vida dentro de las relaciones sociales y se cuestiona sobre el cambio total que parece actualmente volver a dar la palabra a la memoria popular. El último, "Memoria, diálogo, escritura", describe las diferentes fases de la producción de este tipo de texto, desde el establecimiento de la relación de entrevista hasta el trabajo de escritura y los efectos que ello produce.

¿Qué nombre se podría dar al género aquí analizado? El título voluntariamente paradójico de este capítulo sugiere que

"autobiografía" es inadecuado: el relato está producido por dos personas, y la que es el "sujeto" del mismo no escribe. Habría que precisar: autobiografía hablada, o más exactamente: *autobiofonía transcrita*, —pero el neologismo no es nada acertado. En cuanto a la palabra "biografía", es igualmente impropia: no indica que el modelo es la fuente (oral) única del relato, e introduce una confusión con un género literario muy conocido. Lo más sencillo es utilizar la expresión "relato de vida", que nunca ha servido para designar otro género, y que ya goza de la aprobación de una parte de los que practican este método de información. Tiene la ventaja de dejar en la indecisión dos puntos cruciales: el problema del "autor" (¿único o múltiple?, ¿el que ha vivido u otro?) y el del medio de comunicación ¿palabra y/o escritura?). Esta indecisión puede ser tomada como signo de la ambigüedad de estos textos hablados/escritos por dos personas[1].

Mi punto de vista sobre este género será fundamentalmente el de un *lector*. No tengo ninguna experiencia sobre la recopilación de relatos de vida, ni como modelo (en lo que se refiere a este punto, estoy en la misma situación que los investigadores que en absoluto han llevado a cabo la investigación etnográfica en las condiciones en que la practican sobre sus modelos), ni como investigador. Pero está claro que consideraba necesario conocer la realidad de la investigación, y remontarme a las huellas más lejanas que subsisten de ello, es decir a grabaciones, a esa forma oral que es a la vez fuente y garante de los discursos relatados por escrito. Así, he llevado a cabo una investigación, a su vez, sobre las prácticas de la investigación, concretamente para observar las dificultades, técnicas o de otro tipo, que hay para acceder a esta palabra primera. Agradezco especialmente a todas aquellas personas que han respondido a mis preguntas y me han facilitado documentación.

---

[1] Pero se puede también, como lo hago yo mismo en el título del último ensayo, utilizar esta indecisión para designar no un género ambiguo particular, sino el conjunto del campo "biográfico", cubriendo a la vez heterobiografía, autobiografía y géneros mixtos, es decir, todos los textos referenciales que cuentan la vida de alguien que ha existido. El contexto permite determinar en qué sentido es utilizada la expresión.

¿Quién es el autor?

"Una vida sólo tiene un autor", declaraba perentoriamente François Maspero, a lo largo de una discusión en la que se enfrentaba a Annie Mignard, redactora de una "autobiografía" (*La mémoire d'Hélène*, de Hélène Elek) cuya firma ella quería compartir[2]. Para él, estaba claro que el autor era aquél que había *vivido* aquella vida suficientemente dolorosa o ejemplar como para que se presente al público, y que había asumido el relato de la misma ante el magnetófono; lo demás es trabajo técnico, más o menos bien hecho, y que no da ningún derecho. Maspero asimilaba así el papel del redactor al de un *traductor*[3]. Annie Mignard, por el contrario, ponía en evidencia la iniciativa que había tenido al hacer la entrevista y organizar las respuestas en forma de relato, trabajo que le acercaba a la función, y a la responsabilidad, del *biógrafo*. Al margen de la querella personal que les enfrentaba, el editor y su "negro" extendían su reflexión a todo el campo de la literatura "en colaboración", y acababan por encontrarse prácticamente de acuerdo para condenar como una impostura paternalista la moda actual de la autobiografía "grabada en un magnetófono" de la gente del pueblo.

El lector se encuentra impresionado por este encuentro final: más impresionado todavía al constatar que ha sido sucesivamente convencido por la argumentación de los dos adversarios, cada uno presentando, como es normal en una discusión, los aspectos del debate que apoyan su posición. Pero al margen de estas habilidades, sigue habiendo un problema complicado y la idea de que esta complicación proviene quizás de una doble confusión:

---

[2] Annie Mignard, "L'un écrit, l'autre signe"; François Maspero, "Qui est le "nègre"?" *La Quinzaine littéraire*, 16-30 de junio de 1977.

[3] ¿Acaso un texto *traducido* no tiene dos autores? Pero evidentemente, en la medida en que existe un texto original publicado, el traductor se encuentra en una situación jerárquicamente dependiente. Cuando en realidad puede ser un verdadero arte, la traducción ha sido durante mucho tiempo, y sigue siendo, un oficio mal pagado y relativamente ingrato (la mención del nombre del traductor en la cubierta del libro no es la norma). La posición del redactor se parece por muchas razones a la del traductor, con una sola diferencia, pero que es enorme: en el caso del primero, *no existe un texto original*. No traslada un texto de una lengua a otra: produce un texto partiendo de un "ante-texto".

— Utilización de una noción que precisamente plantea un problema, la de autor, alrededor de la cual los dos polemistas se desgarran sin explicitar la base de la misma;

— Confusión dentro de un mismo razonamiento de tipos de producción que sólo son aparentemente semejantes (las producciones de "negros" y la autobiografía grabada en un magnetófono de gente del pueblo).

Dejaré provisionalmente de lado este segundo problema, para intentar aclarar el primero dentro del terreno en el que está planteado, el de las "colaboraciones autobiográficas". No se trata únicamente de un "escándalo", en el que habría que juzgar, o tomar partido, condenando la explotación de unos por otros, o exigiendo un control de modo de fabricación de los productos ofrecidos al consumidor[4].

Mi idea es que, si ponemos el grito en el cielo, es porque estas producciones compiten con los libros realmente escritos por las personas que los firman. Y sólo compiten con ellos porque están basados en los mismos procedimientos, y cubren la misma función. Muestran con toda crudeza a las personas que escriben, su propia práctica, como a través de un espejo deformado: o más bien lo contrario de su propia práctica, lo que no se pueden ni imaginar.

No es precisamente la falta de autenticidad de estos libros lo que se condena, sino el hecho de que *descubren el pastel*. Crean una cierta sospecha, sin duda legítima, sobre el resto de la literatura. En algunos puntos, la autobiografía de los que no escriben aclara la de los que escriben: el sucedáneo revela los secretos de fabricación y de funcionamiento del producto "natural".

Alteración del contrato

La colaboración clandestina no es una novedad. Se viene practicando desde hace mucho tiempo, primero dentro de una

[4] Ver por ejemplo "Celui qui raconte n'est pas toujours celui qui écrit", de Jean-Claude Lamy, *France-Soir*, 10 de octubre de 1975; "L'écrivain fantôme", testimonio, de G. W. (Ghost Writer!), *Les Nouvelles littéraires*, 3-10 de marzo de 1977, dentro del informe "Ecrire au magnétophone" realizado por Karine Berriot; "Les nègres en littérature", entrevista de Jean-Marc Théolleyre, *Le Monde*, 8 de julio de 1977 (con la respuesta de Charles Ronsac en *Le Monde* del 29 de julio de 1977).

perspectiva de *secretariado* (hombres célebres, políticos en general, que echan mano de escritores para elaborar o mejorar sus textos, algunas veces sus memorias), luego, a principios del siglo XIX, de *subcontratación* (llevada a cabo en este caso por editores o autores famosos). Han aparecido palabras para designar estas nuevas funciones: los colaboradores eran "artífices" o "tintoreros", luego "negros[5]". La colaboración nunca se confesaba, y sólo era objeto de rumores de desaprobación o de carácter irónico. Por otra parte se trataba de intercambios de servicios entre personas que, en distinto grado, todas ellas eran capaces de escribir; y, en los géneros practicados (discurso, novela, teatro, etc.), el nombre del autor no tenía la misma función que en el género autobiográfico. Este tipo de colaboración se sigue practicando actualmente, siempre de forma inconfesada, levantando rumores periódicamente.

Más cercano a nuestro problema parece ser el fenómeno de las memorias apócrifas, tal como se desarrolló bajo la Restauración. Tras la caída del Imperio, el público estaba francamente ávido de memorias sobre el Antiguo Régimen, algo que los editores intentaron explotar creando falsas memorias anónimas o firmadas por personas de otro siglo. Entre las memorias auténticas y la novela histórica se desarrolló un género intermedio, cuya "poética" fue analizada por los críticos del *Globe*[6]. Retengamos este juicio que, haciendo algún cambio, en la actualidad sigue siendo válido:

> Nos quejamos mucho de las memorias apócrifas que ahora inundan la literatura. Aquellos que de buena fe creyeron que estas memorias estaban escritas por aquellos que el título daba como autores se enfadaron por el

---

[5] *Artífice*, "aquel que trabaja habitualmente para otro. Este teatro tiene sus artífices. Este librero tiene sus artífices afamados. Este ministro está francamente contento de tener un artífice tan bueno. Se sospecha a menudo que una mujer de autor tenga un artífice". *Tintorero*, "el que revisa, corrige los escritos de otro. Voltaire fue durante mucho tiempo tintorero del rey de Prusia. No hay una sola mujer autora a quien la envidia de los hombres no suponga un tintorero" (*Dictionnaire national* de Bescherelle, 1861). La palabra "negro" (que implica no sólo la idea de un trabajo, sino la de la *explotación* del trabajador) ha ido sustituyendo progresivamente a finales del siglo XIX las otras dos palabras caídas en desuso.

[6] No está dicha nota.

engaño y se quejaron por la mentira. Indignados por haber sido engañados, vengaron su amor propio en los mismos libros, y encontraron todo miserable en aquellas obras que devoraban con fruición cuando creían que se trataban de verdaderas memorias.

Reconocemos que la mayor parte de la originalidad de las confesiones desaparece cuando se sabe que no son obra del penitente. Pero que estos libros no puedan a la vez instruir y divertir, es algo que no pensamos que se pueda decir. Incluso pueden tener un gran mérito literario[7].

La transposición a efectuar se debe a que las memorias apócrifas eran unas auténticas falsificaciones, escritas sin la colaboración ni el consentimiento de sus presuntos autores, muertos hacía tiempo, o ficticios. Eran fraudes. Y el fraude, aunque produzca pasajeramente mala conciencia en aquellos que se han dejado engañar, es a pesar de todo una especie de homenaje que la mentira rinde a la verdad. El autor del fraude imita en su totalidad el proceso autobiográfico y, a la vez que hace trampas de hecho en cuanto al contrato, respeta el efecto de unidad propio del género.

El interés concedido a los textos autobiográficos se debe a la creencia en un discurso que proviene directamente del interesado, que refleja a la vez su visión del mundo y su manera de expresarse. Incluso cuando el lector percibe la existencia de una *escritura*, este trabajo, viniendo del mismo "autor", no quita en nada la autenticidad del mensaje, incluso se podría decir que añade valor. El dispositvo del contrato autobiográfico tiene como efecto facilitar una confusión entre el autor, el narrador y el "modelo" y neutralizar la percepción de la escritura, hacerla transparente. Esta fusión se opera en la firma autobiográfica, en el plano general del libro.

A diferencia de la autobiografía apócrifa, la autobiografía hecha en colaboración tal como se practica actualmente de forma más o menos declarada, introduce una ruptura en ese sistema. Recuerda que lo "verdadero" es en sí un artificio y que el

[7] *Le Globe*, 14 de octubre de 1829.



"autor" es un efecto de contrato. La *división del trabajo* entre dos "personas" (al menos) revela la multiplicidad de las instancias implicadas en el trabajo de escritura autobiográfica al igual que en toda escritura. Lejos de imitar la unidad de la autobiografía auténtica, pone en evidencia su carácter indirecto y calculado. Uno es siempre *varias* personas cuando escribe, incluso cuando uno escribe solo, incluso cuando escribe su propia vida. Y en este caso no se trata de debates íntimos de un yo dividido, sino de la articulación de las fases de un trabajo de escritura que supone actitudes diferentes, y relaciona a la vez al que escribe con la serie de textos ya escritos y con la demanda que quiere satisfacer. Al aislar relativamente las funciones, la autobiografía en colaboración vuelve a poner en duda la creencia según la cual se unen, en el género autobiográfico, la noción de autor y la de persona. Podemos dividir así el trabajo sólo porque en realidad está siempre así dividido, aunque los que escriben lo desconozcan, por el hecho de que ellos mismos asumen las diferentes funciones. Toda persona que decide escribir su vida se comporta como si fuera su propio negro.

La escritura

En la medida en que la escritura es una práctica solitaria, es difícilmente observable, y en absoluto necesita explicitar sus operaciones. De ahí proviene el aire de misterio que le rodea, y el cuidado arqueológico que se pone para reconstruir las diferentes fases de la producción de los textos, reuniendo cuidadosamente las huellas que quedan de ello, o entrevistando a los escritores para saber cómo trabajan[8]. La escritura en colaboración sugiere la posibilidad de una especie de análisis espectral de la producción del texto, de las diferentes instancias y fases del trabajo. En el caso particular de la autobiografía, el esfuerzo de memoria y el esfuerzo de escritura se ven atendidos por personas diferentes, dentro de un proceso de diálogo que puede

---

[8] Cf. "Genèse du texte", *Littérature*, n° 28, diciembre de 1977; y Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, 1978.

dejar huellas orales y escritas. Sin duda existe aquí un deseo piadoso: los negros no tienen la superstición de sus fuentes, los modelos sólo conceden valor al producto escrito final, y a los editores no les interesa lo que se pueda juzgar sobre la naturaleza y la amplitud del trabajo efectuado. Queda sin embargo la posibilidad de tal dispositivo de observación: la práctica de las investigaciones científicas[9], que tratan de recoger una memoria anterior a la escritura, va en ese sentido. Uno es muy libre de dar la vuelta a este dispositivo de observación, para captar lo que es la escritura sin memoria.

Ciertamente, las dos personas que colaboran no coinciden exactamente con tal separación de las funciones: el modelo tiene siempre más o menos una idea de lo que quiere comunicar al lector, y el redactor contribuye al esfuerzo de memoria. Pero de una forma ideal, se podría resumir así la repartición del trabajo:

— El modelo tiene como función decir lo que sabe, responder a las preguntas, está momentáneamente descargado de responsabilidad. Por el solo hecho de que el otro escucha, anota, pregunta, y tiene que asumir más tarde la composición del texto, el modelo se ve reducido a un estado de *fuente*. Puede dejarse llevar por su memoria, estando libre de las limitaciones relacionadas con la comunicación escrita.

— El redactor se encuentra por el contrario investido de todas las funciones de estructuración, de control, de comunicación con el exterior. Era quizás *La Mémoire d'Hélène*, pero es la escritura de Annie. Condensar, resumir, eliminar lo que no sirve, elegir ejes de pertinencia, establecer un orden, una progresión. Pero también elegir un modo de enunciación, un tono, un cierto tipo de relación con el lector, elaborar la instancia que dice "yo", o que parece escribirlo. El trabajo necesario para desembocar en el producto final está a veces definido en una especie de "pliego de condiciones". Como en esta carta, citada por Jean-Marc Théolleyre, en la que un editor precisa a un "negro" obstinado en qué consiste "la elaboración y la redacción de un libro de recuerdos":

9 Ver sobre el tema "Mémoire, dialogue, écriture", p. 277-315.

> Ello quiere decir, y según numerosos precedentes, entrevistar al autor, por lo general con la ayuda de un magnetófono, sobre los diferentes elementos que puedan servir de base para la redacción de la obra de que se trate, poner en orden esos elementos, dar forma al relato del autor (suprimiendo los giros propios de la lengua hablada, pero respetando al máximo el estilo del autor, con el fin de que el lector capte su personalidad), todo ello acompañado de un cierto trabajo de selección para que la obra sea lo más interesante posible y para que el personaje del autor resulte simpático; a continuación, aclarar con el autor las lagunas que surjan, por ejemplo para concretar el decorado y para crear bien la atmósfera en la que vivió[10].

Lo que este texto define con una precisión cínica, es una cierta forma de relato en realidad independiente del modelo y de su memoria. Ciertamente se pide permanecer fiel al tono del modelo en sus cualidades orales, pero sobre todo se trata de adaptar lo que ha dicho a las leyes del género y a la demanda del público al que va dirigido, recurriendo a procedimientos de narración y de descripción eventualmente bastante alejados de los suyos. Haciendo ésto, el entrevistador-redactor no impone su punto de vista o su estilo personal, sino que más bien lleva a cabo un doble ejercicio de imitación imperfecta, en un continuo ir y venir entre aquella nebulosa o aquel borrador que es la imagen de la vida que flota en la memoria y la palabra del modelo, y las formas de relato que circulan en el mercado. Así, asume a la vez la demanda del público, y la respuesta del modelo a esa demanda, como haríamos nosotros mismos si tuviéramos que escribir nuestra vida.

De manera que esta escritura, que realiza una negociación entre al oferta del modelo y la demanda del público, no es realmente la de Annie, es decir de un "otro" reconocible y personal, sino una especie de escritura flotante, una forma autobiográfica sin sujeto que la fundamente, sino que por el con-

---

10 "Les nègres en littérature", *Le Monde*, 8 de julio de 1977. El uso repetido de la expresión "el autor" en un texto que describe el trabajo de composición y de escritura del cual este "autor" tiene que estar totalmente excluido, puede parecer extraño, pero seguramente es intencionado: se trata de poner al negro en su sitio.

trario fundamenta en su papel de sujeto al que asume la responsabilidad de ello, o a quien se le asume la responsabilidad de ello.

Esta es la causa de la difícil posición de la persona que desempeña esta función. De entrada, el "negro" tiene que intervenir, y sólo lo puede hacer dentro de una relación interpersonal de diálogo: pero a continuación tiene que borrar su intervención y asumir *como si fuera el modelo* la relación con el lector. Sin duda, asumirá a menudo con una relativa indiferencia ese cambio de papel, previsto desde un principio, de lo que considera sólo como un trabajo para poder comer. Pero si concede valor a su escritura, vivirá esa difícil situación como un modo de frustración y de humillación, de la *desposesión*; o bien bajo el modo lírico del entusiasmo, de la *posesión*. Lo cual depende a la vez de los tipos de relaciones institucionales y personales que existen entre el modelo y el redactor, pero también de los géneros que uno toma como punto de referencia.

Annie Mignard aspira a la categoría de biógrafa y subraya que, aunque incluso tratara de ser lo más fiel posible a la imagen que el modelo quiere dar de él, ocurre que es ella quien construye esta imagen, y reivindica el derecho a manifestar su opinión personal. Reivindicación comprensible, pero contraria a las reglas del juego. El redactor sólo debe poner de su cosecha siempre y cuando pueda pasar como proviniente del modelo. La manifestación de una pluralidad de puntos de vista (el del modelo sobre su vida, y el de otra persona sobre el modelo) define inmediatamente *otro* tipo de textos (con *otro* contrato de lectura). Bajo formas diversas (que son siempre en el fondo variedades de testimonio) se trata de textos intermedios entre la autobiografía y la biografía. La vida de una persona puede perfectamente presentarse a través del relato de otra. Dicho de otra manera: la palabra o la escritura del modelo pueden ser recogidas y montadas por un tercero. Así, por tomar tres ejemplos muy diferentes entre sí, en la *Vie de Samuel Johnson* de Boswell, en las *Conversations de Goethe avec Eckermann*, o en los *Cahiers de la Petite Dame* sobre Gide. El desarrollo moderno de las técnicas de entrevista, a la vez que dan lugar a la reescri-

tura y el montaje, hacen intervenir de forma explícita en el texto final a un entrevistador y a un entrevistado, y han abierto la posibilidad de nuevas soluciones intermedias: nos acercamos a la biografía si la intervención es crítica y creativa, o más bien a la autobiografía si trata sencillamente de sustituir al modelo haciéndose a un lado. Al público le gusta mucho estas situaciones declaradas de transacción, a las cuales la radio y la televisión le ha acostumbrado: puede así consumir el objeto de su deseo (la *vida* de una persona famosa) a través de una presentación en cierta manera estereográfica, al mismo tiempo auto- y heterobiográfica.

El redactor de una autobiografía en colaboración se encuentra, durante la primera fase de su trabajo, en esta posición interpersonal de escucha y de puesta en duda. Pero a continuación tiene que renunciar al papel personal correspondiente. El único lugar que pueda entonces pensar en ocupar, si quiere dar dignidad a su trabajo, es el de novelista. En lugar de jugar con la distancia, tiene que intentar conseguir la identificación. Embebido de la palabra del modelo, impregnado de su historia, intentará creerse que es él para poder escribir en su lugar. Algunos redactores dicen que "hay que poner mucha imaginación en ello y también las propias tripas si se quiere que el personaje cobre vida de verdad, si se quiere respetar sus expresiones, su corazón e incluso a veces su alma", terminando extenuados como Pythies. Está claro que la operación de posesión es recíproca: el redactor se deja investir por el modelo, pero invistiéndolo él mismo a través de formas narrativas y retóricas tradicionales. Se encuentra, al igual que Flaubert frente a Madame Bovary, en una especie de estado de despersonalización lírica. Como en el caso de Max Gallo al presentar al lector el trabajo que ha efectuado sobre la palabra y sobre el personaje de Martin Gray:

> He tenido que abreviar: todos los episodios de esta vida eran una historia. Sólo he conservado lo esencial; he recompuesto, confrontado, montado los decorados, intentado recrear la atmósfera. He utilizado mis palabras. Y también he utilizado todas las huellas que la vida había dejado en mí. Ya que poco a poco me he ido metiendo en

la vida de Martin, poco a poco me he ido pegando a esa piel que no era la mía. La expresión está desgastada, pero no tiene importancia: he sido ese otro, el chiquillo del gueto y el evadido de Treblinka y de Zambrow, el inmigrante que descubre Estados Unidos, el hombre afligido[11].

Este trabajo de escritura es una creación literaria como otra cualquiera. El relativo descrédito con respecto al género se debe, tanto a la evidencia de las especulaciones comerciales, como a la monotonía de las técnicas periodísticas utilizadas y a la mediocridad de la mayor parte de los textos producidos. Pero cuando el redactor tiene talento y se establece una armonía entre él y su modelo, pueden nacer libros de gran calidad: entonces, los lectores dejarán de plantearse dudas con respecto a la autenticidad, y se dejarán llevar por el placer de la lectura. Lo verán sencillamente como un género nuevo, con una articulación inédita entre la novela y la autobiografía, una variedad de "novela real" con pretensiones biográficas[12].

De hecho, a veces ocurre que esta división de papeles se encuentra bruscamente anulada por una permutación a lo largo del trabajo, y así la situación autobiográfica se recupera. Basta con que, tras haber desempeñado en la primera fase del trabajo la función de fuente, respondiendo a las preguntas del entrevis-

[11] Martin Gray, *Au nom de tous les miens*, R. Laffont, col. "Vécu", 1971, prefacio de max Gallo.

[12] Se podría caer en la tentación de definir este género como "heterobiografía en primera persona", que sería un caso perfectamente contrario al de la "autobiografía en tercera persona". Uno que hace como si fuera dos, dos que hacen como si fueran uno. Pero la simetría así establecida es engañosa: el hacer como no tiene la misma función en los dos casos, y sobre todo no se sitúa al mismo nivel.

En la autobiografía en tercera persona, el narrador finge hablar de él como si fuera otro, o como si hablara de otro: el lector tiene que ser consciente de este juego para que el texto tenga sentido. En la autobiografía en colaboración, el redactor habla del modelo como si fuera él, construyendo su papel de narrador autodiegético: el lector tiene que olvidar este juego para que el texto tenga sentido. En *Au nom de tous les miens*, no se puede referir el "yo" del narrador a Max Gallo, aunque se sepa que es él quien lo ha escrito. Ya no se trata de una figura de enunciación interna al texto (y descifrable a partir del contrato), sino de una disposición de contrato, a medio camino entre el contrato ficticio que rige una novela en primera persona y el contrato referencial que introduce un discurso referido. El narrador del relato, a la vez que es reconstruido por otro, no deja de ser menos real ya que es él quien firma el libro. Max Gallo se encuentra atrapado entre dos apariciones de Martin Gray, al principio como autor firmante a la cabeza de lo genérico, al final, como narrador supuesto del relato escrito.

tador ante un magnetófono, le sustituya en la segunda fase del trabajo para elaborar él mismo un relato a partir de la transcripción de sus entrevistas, convirtiéndose así en... el "negro" de su "negro", es decir, en una autobiografía de verdad[13].

Es lo que hizo Christiane Rochefort, que construyó un relato muy original con las respuestas que había dado a su "entrevistador", y que puso en plan irónico al final del libro, como algo carente de utilidad, la lista de preguntas que se le habían hecho[14].

Es lo que hizo, de forma mucho más clásica, Simone Signoret al redactar sus respuestas en *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1977). Y precisamente por no haberle creído Anne Gaillard fue llevada a los tribunales[15]. Este ejemplo muestra perfectamente dos cosas: un despliegue seguido de un repliegue de las instancias en juego en el trabajo autobiográfico; y la incertidumbre que rodea al problema de la definición del autor, con la desconfianza y las susceptibilidades que esta incertidumbre engendra.

---

[13] Este era el principio adoptado por Claude Glayman en su colección "Les grands journalistes" (Stock), iniciada por Françoise Giroud con *Si je mens...* (1971). Aunque las respuestas estaban retocadas, el libro conservaba la forma de la entrevista, como ocurre con *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, y explica el error de Anne Gaillard (ver p. 241, n. 2).

[14] Christiane Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, a partir de una entrevista con Maurice Chavardès, Stock, 1978. A la vez que es un autorretrato, este libro hace una parodia del libro-entrevista, y es un panfleto contra el propio género (p. 9-31).

[15] El 10 de mayo de 1977, Anne Gaillard y Jean-Edern Hallier acusaron a Simone Signoret de no haber escrito ella misma su libro, —a pesar del prefacio sin embargo bien explícito de Maurice Pons. Perseguidos, ambos fueron condenados a pagar una multa, y a daños y perjuicios. Este caso, al igual que el de Annie Mignard, revela dos cosas: primero, que todos los casos judiciales o las polémicas de prensa por los que el escándalo tiene lugar se refieren a casos "mal elegidos". Annie Gaillard estaba evidentemente confundida, y el caso de Annie Mignard resulta bastante dudoso. Ello se debe a que, desde el momento en que los casos están "bien elegidos", no se produce escándalo alguno: el editor o el autor concernidos evitan que estalle. Por otra parte, raros son aquellos que han visto en este tipo de alegación ("ella no ha escrito el libro que firma") un error y no una calumnia: en el plano de los presupuestos (la ideología del autor) todo el mundo está de acuerdo. Cuando tuvo lugar el caso Gaillard, muy pocos periodistas se remontaron a este presupuesto, para declarar que aquello no tenía ninguna importancia (ver sobre el tema p. 246, n.1).

Simone Signoret contó luego en un segundo libro (*Le lendemain elle était souriante...*, Seuil, 1979) cómo había escrito el primero.

La firma

La colaboración complica seriamente la cuestión de la responsabilidad, e igualmente perjudica a la noción de identidad. Los dos, el modelo y el redactor, tienden a creer que son el principal, si no el único, "autor" del texto. Cuanto más elaborado está el texto (y el texto, "logrado"), más se desarrolla el sentimiento de responsabilidad exclusiva de cada una de las partes. El modelo acaba comportándose como si lo hubiera escrito (caso muy frecuente), el redactor termina creyendo que lo ha vivido (caso menos frecuente), o al menos considerando al modelo como su criatura. Las ilusiones engendradas por este tipo de trabajo no están pues reservadas a los lectores, que serían las víctimas de ello: el modelo y el redactor pueden, igualmente, sufrir esa confusión o alucinación. Y es cierto que la "vida" en cuestión les pertenece a ambos, —pero quizás también, por la misma razón, es algo que no pertenece ni a uno ni a otro: la forma literaria y social del relato de vida, existente con anterioridad a su empresa, ¿no sería el "autor" de ambos?

Nunca llegamos a ser realmente autores de nuestra vida, pero nos podemos hacer la ilusión de serlo escribiéndola, siempre y cuando olvidemos que, en la misma medida que de nuestra vida, tampoco somos autores de la escritura. La forma autobiográfica da a todo el mundo la ocasión de creerse un sujeto equilibrado y responsable. Pero basta con encontrarse dos en el interior del mismo "yo" para que se plantee la duda, y para que las perspectivas se inviertan. Quizás sólo seamos, en tanto que sujetos equilibrados, los personajes de una novela sin autor. La forma autobiográfica no es sin duda el instrumento de expresión de un sujeto que preexiste, ni siquiera un "rol", sino más bien lo que determina la existencia misma de "sujetos[16]".

A decir verdad, la colaboración sólo engendra dudas tan metafísicas en el lector que realmente quiere reflexionar sobre ello: estas reflexiones, sugeridas por un caso particular, le hacen rápidamente poner en duda toda la escritura autobiográfica,

[16]Ver con relación a ésto el sugestivo libro de François Flahaut, *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978.

incluso "auténtica". Para las partes que están en juego o bien ese reparto de identidad desemboca en la simpatía, o bien desencadena conflictos que, si son graves, son llevados no al plano metafísico, sino al terreno jurídico.

Ello se debe a que, detrás de estos problemas de identidad, se esconden problemas de "intereses creados" (al mismo tiempo que problemas de dinero), y limitaciones que provienen de las reglas propias de los diferentes circuitos de comunicación.

El autor de un texto es por lo general el que lo ha escrito: pero el hecho de escribir no basta para ser declarado autor. No se es autor de forma absoluta. Es algo relativo y convencional: uno se convierte en autor sólo cuando asume, o cuando se le atribuye, la responsabilidad de la emisión del mensaje (emisión que *implica* su producción) en tal circuito de comunicación[17]. La determinación del autor depende tanto de las leyes de ese circuito como de la materialidad de los hechos. La cuestión se complica por el hecho de que la noción de autor remite tanto a la idea de *iniciativa* como a la de *producción*, y por el hecho de que la propia producción puede ser compartida (a partes iguales o de forma jerarquizada) entre varias personas[18]. Finalmente la categoría de autor tiene diferentes aspectos, que son susceptibles de ser asociados, y eventualmente también de ser compartidos: la responsabilidad jurídica, el derecho moral e intelectual, la propiedad literaria (con los derechos financieros que están relacionados con ello), y la firma que, al mismo tiempo que remite al problema jurídico,

---

[17] "La cualidad de autor pertenece, salvo que se demuestre lo contrario, a aquél o a aquéllos bajo cuyo nombre la obra es divulgada" (Ley del 11 de marzo de 1957, artículo 8). Así pues, la firma es lo que da fe de ello. A lo largo del proceso que entabló con Anne Gaillard, Simone Signoret no tuvo que probar que había escrito el libro. En todo caso era Anne Gaillard la que hubiera tenido que aportar la prueba contraria, lo cual le hubiera costado mucho, aunque Simone Signoret no hubiera escrito una sola línea.

[18] Los casos que examino aquí entran en la categoría de las obras de colaboración: "Se llama obra de colaboración a la obra en la cual han participado varias personas físicas. La obra de colaboración es una propiedad común de los coautores" (artículos 9 y 10 de la ley del 11 de marzo de 1957). Pero la ley no determina lo que es una colaboración que dé acceso al estatuto de coautor y lo que no lo es, y hasta ahora la jurisprudencia no ha llegado a precisar la ley. La ley, por el contrario, ha zanjado el problema en el caso de las obras cinematográficas dando la lista de las diferentes personas que se supondría coautores de una película (artículo 14).

forma parte de un dispositivo *textual* (portada, título, prefacio, etc.) por el cual se establece el contrato de lectura. Por ello, no todo es tan simple como podría hacerlo creer la fórmula utilizada por Annie Mignard, indignada al comprobar que "escribe una persona y firma otra".

Este propio sistema no tiene nada de absoluto. La mención del autor ha podido adoptar, a lo largo de los siglos, prácticas muy diferentes, y ello está sin duda asociado a la evolución de los medios de comunicación. En la época en que los textos eran copiados a mano y en que la lectura se hacía en voz alta, la noción de autor no tenía el mismo sentido que en la actualidad[19]. Y medios de comunicación nuevos, como el cine (y la televisión) han llevado a modificarla o a hacerla desaparecer. A François Maspero le ha llamado mucho la atención la idea de que un título como *Histoire de ma vie* puede presentarse con la firma de dos personas, "Hélène Elek y Annie Mignard". Dice de forma irónica: "Resulta que ahora ese "mi vida" tenía dos propietarias." Está claro que es precisamente la "historia" la que tiene dos responsables, y el dispositivo del título resulta ridículo. Pero ello muestra simplemente que se pueden renovar las fórmulas de genérico para el libro impreso. En el cine a menudo ocurre que el autor del guión y el realizador de la película no son la misma persona, y figuran ambos en plan genérico. Por ejemplo: *La mémoire d'Hélène*, guión de Hélène Elek. Realizador: Annie Mignard. Ciertamente, en este caso, todo se complica por el hecho de que el autor del guión es a la vez el tema del relato, y por el hecho de que esta identidad es uno de los elementos de la motivación de compra. Por otra parte, la repartición del trabajo no corresponde del todo a lo que implica en el cine la distinción entre guionista y realizador.

---

[19] Ver sobre este punto E. P. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* (1943), Nueva York, Biblo and Tannen, 1969. Sobre la evolución posterior, Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre* (1958), Albin Michel, 1971, p. 233-242 y 367-368.

Resulta interesante seguir históricamente no sólo la evolución de las prácticas y de las legislaciones, sino también la de la teoría del derecho. En *Le Droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété. Histoire et théorie*, de Pierre Recht hay una alusión (y una crítica) a las teorías personalistas e individualistas sobre las cuales se intentaron basar los derechos de autor en el siglo XIX.

Así que habrá que tener cuidado al continuar con el paralelo con el cine, al menos en este plano. Pero en el origen de la película hay un productor, en el de un libro, un editor, que tienen una función estratégica dentro del mercado de los bienes culturales[20]. En el sector de la autobiografía compuesta en colaboración, el editor (o el director de la colección) no son unos simples engranajes de transmisión, sino que tienen a menudo la iniciativa y asumen una responsabilidad importante en lo que se refiere a la existencia y la propia forma del libro. Son precisamente ellos quienes hacen el estudio de mercado, deciden lo que hay que explotar, ponen en relación y asocian, a través de un contrato y un pliego de condiciones, al propietario del yacimiento de memoria a explotar (yacimiento cuyo valor se debe bien al valor intrínseco del filón, bien a la posición del terreno con relación a los grandes ejes de circulación de la gloria) con el profesional de la escritura. El modelo y el "negro" sólo son susceptibles de acceder a la categoría de autor (y no pueden luego disputárselo) a través de su mediación. De hecho, en ciertos sectores funcionan verdaderos *talleres*, donde se puede decir que en última instancia los modelos son intercambiables y los "negros" también, y donde el verdadero autor es el empresario que estudia la demanda del público e intenta satisfacerla. A no ser que en última instancia, el verdadero autor sea el propio público, cuyo deseo y credulidad complaciente (que pide únicamente que se incluyan formas para confundirle) dan a todos estos libros el peso (*la autoridad*) que sin ello quizás les faltaría.

Es bueno ampliar así la noción de responsabilidad y la de producción: pero está claro que es ir exactamente a contracorriente de la mitología del autor que es necesaria para el funcionamiento del sistema. El sistema del autor no es sólo una condición formal, es en cierta manera el mensaje fundamental que rige el género autobiográfico. Lo que el público consume, es la forma personal de un discurso asumido por una persona real, responsable de su escritura de la misma manera que lo es de su

---

[20] Ver Pierre Bourdieu, "La production de la croyance, contribution à une économie des bien symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 13, febrero de 1977, p. 3-44.

vida. Se consume un "sujeto" completo, que queremos creer verdadero. Esta profunda exigencia entrará naturalmente en conflicto con las tentativas de "honestidad" que, al tomar al pie de la letra el deseo de verdad, acabarían con la ilusión de plenitud y de responsabilidad del modelo. El público se encuentra en una situación ambigua, una situación de mala fe, a la vez siempre dispuesto a poner en duda la autenticidad del texto y a poner el grito en el cielo (pero por ello mismo se considera a sí mismo un aficionado que exige una autenticidad, y reconoce esta calidad en el conjunto de los otros textos que consume ciegamente), y a la vez siempre dispuesto a prestarse a los juegos de ilusión y a no ver a través de los velos transparentes que cubren la elaboración del texto, lo esencial que es disfrutar.

Por ello, la mediación del "negro" se disimulará o, en el caso de que se confiese, se velará o metamorfoseará[21]. El "negro" está mal visto: víctima de un sistema que le explota, es a la vez el chivo expiatorio, al igual que las prostitutas. También es cierto que el negrero está mal visto. Este ambiente de desconfianza se empezó a desarrollar a principios del siglo XIX, es decir, a partir del momento en que el papel del autor se personalizó fuertemente (desde que nos acostumbramos a consumir personas). El libro de Quérard, *Les supercheries littéraires dévoilées*, reeditado y ampliado a lo largo del siglo XIX, muestra perfectamente el desarrollo de la práctica de la colaboración o de la impostura, y de la susceptibilidad de los críticos. Actualmente se considera menos al "negro" como un "escritor público", un abogado o un actor de la causa de los demás, que como una especie de ropavejero o de maquillador, un especialista del "prêt-à-porter" o del "a la medida" autobiográfico.

---

21 Incluso cuando la colaboración no es disimulada, está minimizada. Sobre todo, en estos temas, el público se ve reducido a creer (o a no creer) lo que realmente se le quiere decir. Ya que evidentemente no tiene ningún medio para juzgar el trabajo del redactor: ignora, e ignorará siempre, en qué ha consistido la contribución inicial del modelo. Es poco probable que un editor suministre este tipo de información: si se ha recurrido a un redactor, ello se debe precisamente a que aquello que el modelo era susceptible de producir no era presentable. En cuanto a los "negros", están, de hecho, obligados a mantener una especie de secreto profesional. También la sospecha puede seguir presente en una colaboración incluso confesada.

Si el público supiera lo que realmente ha producido el "autor" (es decir, el modelo), ¿no tendría la tentación de sublevarse? ¿Aceptaría deleitarse con un colorante? De hecho, la respuesta no es evidente. De entrada porque toda escritura es colorante. Y luego, parece que sea más el acto de disimulo de la colaboración, que la colaboración misma, lo que engendra rumores, escándalos, investigaciones. Por último, es muy posible que el público no sea homogéneo: es sobre todo el público "intelectual", las personas que escriben o se sienten capaces de escribir, los que precisamente se fijan en este punto. El público en general, al cual van dirigidas muchas de estas producciones, admite más facilmente que uno se deje ayudar a la hora de escribir su historia cuando no se es "del oficio[22]".

Actualmente, también se suele mencionar la colaboración en la ficha técnica, aunque de forma disimulada, con lítotes que sólo confunden a quien lo consiente. El redactor no accede por lo general a firmar el libro, es mencionado en un segundo plano, en un papel de secretario íntimo: "relato recogido por...". La fórmula sugiere el dictado, o la confidencia recogida con una fidelidad total. Si se confiesa francamente el trabajo de escritura y de composición, el redactor tiene que tener a la vez, en un prefacio, la categoría de biógrafo o de novelista. Es deseable entonces que haya algo que le recomiende al público. El propio Max Gallo era un escritor bastante conocido: su prefacio aporta al libro de Martin Gray una garantía literaria. Permite ahuyentar el fantasma del "negro" ("También este libro no ha sido escrito con la indiferencia aplicada del profesional") y dar al lector el ejemplo a seguir, el de la identificación ("Ha sido ese otro").

---

22 "Al fin y al cabo lo que cuenta es el resultado: a los consumidores en absoluto les importa el método de fabricación: fundamentalmente lo que quieren es estar satisfechos con el producto que se les propone (...) Ante todo la obra tiene que ser interesante. Poco importa si alguien ha sujetado la mano de la persona que ha firmado." Georges Vittel resume aquí y justifica la reacción del público en general (*Le Hérisson*, 29.12.1977). Y si esa persona firma cuando en realidad no ha escrito, es porque es ella quien ha suministrado el capital inicial: "Todo ello no tiene nada de escandaloso. Estos libros no existirían sin sus autores y habría una cierta hipocresía al sentirse engañado por la mercancía, cuando en realidad el libro se compra por el tema que desarrolla, la personalidad que da a conocer o la historia que cuenta." (Fr. Gilles, *Le journal quotidien Rhône-Alpes*, 25.12.1977.)

Pero aunque se oculte, se confiese a medias, o se declare, en cualquier caso la colaboración lleva raramente al redactor a acceder al lugar estratégico reservado al "autor": la firma. Poco importan los hechos: ya que lo que se plantea es la lógica del contrato de lectura. Nos convenceremos de ello si comparamos el género que acabo de describir con el género, *aparentemente* vecino, de la autobiografía grabada en un magnetófono de gente del pueblo.

Las investigaciones sobre los "negros", en efecto, sólo se refieren a trabajos en los que se trata de explotar el interés por vidas fuera de lo común (heroicas, ejemplares, extrañas, etc.) o la curiosidad que inspira toda persona conocida[23]. En ambos casos, a partir del momento en que uno ha elegido que su vida sea contada por el modelo en un libro (en lugar de hacerlo en una biografía), el modelo tiene que asumir la escritura: el estatuto de autor forma parte de este *valor* que el lector admira. La persona famosa, o ejemplar, tiene que ser un sujeto universal. Si Dios es, por definición, perfecto, tiene que poseer en sumo grado todos los atributos posibles, incluido el de la existencia. Igualmente, desde el momento que da a conocer su vida en un libro, el héroe tiene que ser el propietario de la escritura, o al menos de lo que simbólicamente la representa, la *firma*. Que esta escritura se encarne en la mano de otra persona tiene poca importancia, ya que el lector tiene fe. "Lean, ya que esto es mi vida". Lo importante es la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia. Está claro que siempre hay un panadero pringado en el asunto.

Estas comparaciones, que establecemos sin ánimo de ofender, exclusivamente tratan de subrayar que en este sector de la

[23] Encontramos un excelente material sobre el tema de la fama en el catálogo de los 2.000 y algunas Radioscopias realizadas por Jacques Chancel desde 1969. Treinta y una rúbricas cubren prácticamente todos los campos en los cuales puede actualmente realizarse y hacerse socialmente interesante. "Radioscopia" está claro que es una instancia de *consagración*: supone una notoriedad ya constituida, que ella contribuye a acrecentar. Sólo tres rúbricas contienen algunas entrevistas basadas en la curiosidad etnológca, el interés por aquellos que Chancel llama de forma reveladora "anónimos" ("Testimonios y documentos", "Artesanos", "Agricultura"). Incluso la mayor parte de estos testigos "anónimos" dejan de serlo en el momento que llegan a "Radioscopia", van a parar a ella en tanto que *autor* del libro que acaba precisamente de sacarles del anonimato (como Martin Gray, Louis Lengrand, Nicole Gérard, Emile Carles, y otros muchos).

edición se manifiesta un fenómeno que invade todo nuestro campo cultural: *el poder carismático*, la creencia en la existencia de un héroe con el cual la masa desea estar en contacto para alcanzar un valor. "¡Conozcan mejor a las personas conocidas!", recomendaba el efímero periódico *Saga*, que intentó en 1978 explotar este filón. Precisamente dentro del marco de una etnología de estas prácticas mágicas, a las cuales los medios de comunicación modernos han dado un poder impresionante, se puede dar cuenta *en última instancia* de los problemas de edición aquí debatidos. La firma autobiográfica se ha convertido en uno de los atributos del héroe[24]. Es en cierta manera un "autor *honoris causa*", siguiendo un sistema del cual la Academia Francesa a veces ha dado ejemplo....

En la autobiografía grabada en un magnetófono de gente del pueblo, las técnicas de trabajo, el reparto de los papeles son aparentemente los mismos: pero "los intereses creados" y los imperativos del contrato de lectura son completamentes distintos. Lo que se trata de captar en la escritura es la voz, el discurso autobiográfico *de los que no escriben*: ancianos obreros jubilados, campesinos, artesanos, trabajadores inmigrados, etc. Su relato tiene valor, para el lector, por el hecho de que pertenecen (por el hecho de que *son percibidos* como pertenecientes) a otra cultura distinta de la suya, cultura que se define por la exclusión de la escritura. La editorial explota una curiosidad de tipo *etnológico*, que conlleva un cambio en la presentación. La confesión de colaboración que era una solución para salir del paso en el caso de los "negros", se convierte aquí en una pieza fundamental del sistema: ¡se trata de garantizar que el modelo no ha escrito *nada*! —con riesgo de garantizar también que lo que se ha escrito es una imagen fiel de lo que ha dicho (pero eso es otra historia). El redactor, que a menudo ha tomado la inicia-

[24] También facsímiles de firma autobiográfica son a veces utilizados en las sobrecubiertas o las cubiertas de los libros.

La firma del libro por el modelo no implica forzosamente que el redactor haya hecho como si el autor lo hubiera escrito. En muchos libros de este tipo, la redacción muestra el origen oral del relato, e intenta acaparar los atractivos del relato escrito y de la voz captada por un entrevistador. La mención "relato recogido por" tiene la función de hacer verosímil esta mezcla de técnicas.

tiva de suscitar un relato sin lo cual hubiese quedado hundido en el silencio, se presenta como un mediador entre dos mundos, casi como un explotador. Tiene que indicar su presencia, y adopta la categoría de autor de pleno derecho, con el prestigio social y las ventajas financieras que ello conlleva[25]. El nombre del modelo aparece por lo general en el título, y si el redactor no acapara toda la firma para sí, sino que la comparte, es un detalle o generosidad por su parte (mientras que en el otro sistema, es una generosidad por parte del modelo el compartir la firma con su "negro"). Los intereses están invertidos: para una diva, un héroe, o un explorador, que tiene una vida digna de ser contada por escrito, hay decenas de "negros" en el mercado de trabajo; para un "etnobiógrafo" aficionado que quiere dar a conocer una vida, hay centenares de miles de modelos posibles, el modelo elegido tiene que considerarse muy afortunado por acceder a una fama a la cual no estaba destinado. Todo el valor de su relato es un valor añadido por la escritura, o más bien por el nuevo circuito de comunicación en el cual el mediador le introduce: el desgraciado se daría cuenta de ello si luego se le ocurriera escribir él mismo. Perdería su crédito. De hecho es la criatura de su etnobiógrafo.

Como podemos ver, el sistema de firma de un libro cambia según sea el modelo un héroe o un antihéroe, según pertenezca o no pertenezca, en un plano simbólico, al mundo de la escritura. En *Au nom de tous les miens*, Martin Gray es el autor que firma, cuando en realidad es Max Gallo quien ha escrito el libro (lo cual hace que el título resulte extraño, Max Gallo escribiendo en nombre de Martin Gray, que habla en nombre de todos los suyos). En *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros* (Plon, 1976), Adélaïde Blasquez escribe y firma el libro, Gaston Lucas ya no es el autor sino el tema del libro: el antihéroe es a la vez un anti-autor, cuya "crónica" se ha dado a conocer. Ahora bien, en ambos casos, el redactor ha

[25] La parte de los derechos de autor que el contrato acuerda al modelo es variable. En el mejor de los casos el redactor y el modelo comparten a partes iguales (por ejemplo Maurice Catani y Mohamed, en el *Journal de Mohamed*, Stock, 1973). Pero las disposiciones pueden ser menos favorables al modelo. Incluso ha llegado a ocurrir que la parte se reduzca a nada.

desempeñado el mismo tipo de trabajo, aunque sea dentro de una perspectiva diferente (de gesto heroico o de escucha populista).

En esta ocasión he elegido un caso en el que la oposición es clara, resulta llamativa. Evidentemente, podremos encontrar algunos contra-ejemplos y sobre todo, muchas situaciones intermedias[26]. Y el sistema que describo en absoluto es inamovible, es simplemente el sistema que circula en Francia en la actualidad. Pero esta oposición pone en evidencia lo esencial: una *vida* (es decir, un relato de vida escrito y publicado) es siempre el producto de una transacción entre distintas instancias, y la determinación del "autor", en el caso de una colaboración declarada, depende ante todo del tipo de efecto que el libro tenga que producir. No se trata de una cuestión metafísica que haya que zanjar de forma absoluta: es un problema ideológico, relacionado con los côntratos de lectura, con las posturas posibles de identificación con "personas" y con relaciones de clase. Martin Gray es propietaria de su vida. La de Gaston Lucas sólo adquiere la unidad y la dignidad de una propiedad a través de la escucha de Adélaïde Blasquez.

La polémica entablada por Annie Mignard es muy esclarecedora porque está en una situación dudosa, y porque ha llevado a François Maspero a pensar como ella a la vez en los dos sistemas. También pone en evidencia las relaciones de violencia y de explotación en las que se pone en juego la propia escritura, y el poder que representa: "negros" desposeídos de su trabajo y de su autoridad, "modelos" excluidos de la escritura y recuperados por aquellos que la poseen. En la escritura, como en todo, la "autoridad" está siempre del lado de aquél que tiene el poder.

---

[26] Resulta interesante, por ejemplo, examinar la presentación del libro de Emilie Carles, *Une soupe aux herbes sauvages* (1978). Emilie Carles, hija de campesinos, que llega a hacerse maestra pero sigue siendo campesina, hubiera odiado ser tratada como Mémé Santerre o Gaston Lucas, etnológicamente. Pero a la vez que testigo de la Francia campesina, es una militante pacifista y ecologista. Como maestra, pertenece al mundo de la escritura. Así que firmará "su" libro directamente, como un héroe, aunque no sea ella quien lo haya escrito ("declaraciones recogidas por Robert Destanque").

Annie Mignard preconiza dar el poder al pueblo devolviéndole la escritura. Según ella, los editores tendrían que dirigirse directamente a la "gente del pueblo" y proponerles "contratos de escritura". "El pueblo, por otra parte, es perfectamente capaz de escribir sin esperar a que alguien vaya a interrogarle insidiosamente con un magnetófono". Sin duda. Pero, ¿escribir *para quién*? Para la gente que lee. La generosa proposición de Annie Mignard permanece a pesar de todo encerrada dentro del círculo vicioso que impone el mercado de los bienes culturales. Parece ignorar el relativo fracaso de la "literatura proletaria" y sus razones. Lo que voy a examinar ahora es precisamente ese círculo vicioso, volviendo a situar en la historia reciente los juegos de la escritura popular y de la escritura populista, teniendo siempre esta última finalmente la ventaja, tal como lo muestra el éxito actual de la autobiografía de los que nos escriben.

Relato de vida y clases sociales

Nos volcamos actualmente en la "memoria popular", recogemos minuciosamente las huellas, reconstruimos su historia. Pero en cuanto nos remontamos más allá de los sesenta últimos años, prácticamente hay que renunciar a encontrar manifestaciones escritas de esta memoria, al menos bajo la forma del relato de vida autobiográfico. El valor que le concedemos a las Memorias de Perdigier, de Nadaud, de Benoit, de Dumay, se debe a la rareza de semejantes testimonios[27]. Se sigue tratando de militantes compañeros u obreros: en el campo se encontrarían aún menos autobiografías. La de Pierre Rivière ha llegado hasta nosotros gracias a un crimen, por el cual

[27] Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon* (1853); Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon* (1895), reeditado recientemente con el título de *Léonard, maçon de la Creuse*, Maspero, 1976; Joseph Benoit, *Confessions d'un prolétaire*, finalizadas hacia 1871, publicadas en las Ed. Sociales en 1968; Jean-Baptiste Dumay, *Mémoires d'un militant ouvrier du Creusot* (1841-1905), publicados por Maspero y Les Presses Universitaires de Grenoble en 1976. En la Introducción de este último libro (p. 12-15), Pierre Ponsot hace un balance de las autobiografías de militantes obreros en el siglo XIX.

aquél joven campesino trataba, vengando a su padre, e-
guir la gloria y "estar por encima de su estado", y su pla-
ción en 1836 pasó desapercibida entre sus contemporár[28].
El éxito del relato de Emile Guillaumin, *La vie d'un le* (1904), se debe al hecho de que el público, tras sesentos de novelas rústicas, creyó oir por primera vez la voz un auténtico campesino[29].

¿Por qué ese "silencio"? ¿Porque no sabían ni lni escribir y transmitían su memoria oralmente? Sería inlo pensar en ello. La enseñanza se extendió ampliamento largo del siglo XIX. Pero los que sabían leer y escribir ulban sus conocimientos para otros fines, bajo otras fos: ¿por qué, o para quién, hubieran escrito su relato de? Detrás del problema de la alfabetización y de la acultución se esconde otro: el del circuito de comunicación o impreso, y el de la función de los textos y discursos qe intercambian a través de su canal. Este circuito está en ns de las clases dominantes y sirve para promover sus valcy su ideología. Evidentemente, los relatos autobiográfico sólo se escriben para "transmitir la memoria" (lo cual se a través de la palabra y a través del ejemplo en todas las-ses). Sirven para elaborar, reproducir y transformar una tidad colectiva, las *formas de vida* propias de las clases cnantes. Esta identidad se impone a todos los que perteneo se identifican con estas clases, dejando a los demás d olvido.

Sin duda resultará útil, para convencerse de ello, fijs un poco en el siglo XIX. La época de los memorialistasl

---

28 *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère*, un c parricidio en el siglo XIX presentado por Michel Foucault, Gallimard/Julliard, 19 memoria autobiográfica de Pierre Rivière había sido publicada parcialmente informe relatando el caso, en los *Annales d'hygiène publique et de médecine lég* 1836. En las dos publicaciones, el centro de interés es el crimen (o, para Fouc discurso sobre el crimen), y no el testimonio "etnográfico", sin interés en 1836, de lado con cierta pena por Foucault en 1973.

29 Sobre la acogida de *La vie d'un simple*, que llevaba como subtítulo *Les Mé d'un métayer*, y fue a menudo tomado como un auténtico documento etnológico, Mathé, *Emile Guillaumin, l'homme de la terre et l'homme de lettres*, Nizet, 19 217-222.

Antiguo Régimen están demasiado lejos de nosotros; y nuestra propia época puede llegar a resultarnos un tanto oscura. Para darnos cuenta del anacronismo que conlleva el hecho de buscar autobiografías campesinas u obreras en el siglo XIX, basta con abrir un libro voluminoso, sobrio, pero fascinante, el *Catalogue de l'Histoire de France*, elaborado en el mismo siglo XIX por lo que actualmente es la Biblioteca Nacional. La sección de biografías individuales agrupa, siguiendo un orden alfabético, todos los textos referenciales escritos (e impresos) que traten de individuos[30]. Hojeándola, tenemos la impresión de estar oyendo en cierta manera el *ruido de fondo* de esta sociedad. Evidentemente, están todas las biografías, los testimonios, las memorias y recuerdos, las correspondencias publicadas relativas a personajes célebres, los que han estado en el gobierno, participado en guerras, o *alcanzado el éxito* en cualquier campo de la vida social, de las artes o de las letras. Al margen de los textos relativos a estos personajes de carácter "nacional", tenemos un conjunto mucho más amplio de textos impresos (e impresos sin duda un número muy reducido de ejemplares) referentes a personas de carácter más local, pero que indican los ritos básicos de la sociabilidad de las clases dominantes[31]. Son elogios académicos, notas biográficas de investigadores, oraciones fúnebres, biografías respetuosas encargadas o redactadas por supervivientes, en ocasiones discursos judiciales, pero también a veces textos autobiográficos. De menor prestigio, pero más numerosos y significativos, estos textos conmemorativos conciernen a tipos sociales de lo más variado: médicos, religiosos, ingenieros o investigadores, artistas u hombres de letras, empresarios, comerciantes, propietarios, autoridades locales... Permanecemos siempre dentro de la

30 *Catalogue de l'Histoire de France*, Bibliothèque Impériale, 1865, t. IX, cap. 15. Biografía francesa. Todos los impresos relativos a un individuo real (se trate de biografía o de autobiografía) están agrupados en la Biblioteca Nacional bajo la misma signatura, Ln 27.

31 Basándome en el examen detenido de este corpus, he hecho un repertorio y un primer análisis de las autobiografías escritas por comerciantes, industriales y banqueros en el siglo XIX ("Autobiographie et histoire sociale au XIX siècle", comunicación presentada en la década de Cerisy sobre "L'autobiographie et l'individualisme en Occident", julio de 1979).

esfera de aquellas personas que han alcanzado el éxito, cuya vida ha adquirido un valor social[32]. Se han convertido en propietarios de su vida, pueden organizarla como una carrera o un destino, y convertirla en un medio de transmisión de valores sociales. Evidentemente, no todos los individuos de estas categorías acceden a la vida impresa, pero sólo ellos tienen acceso a la misma, y todos tienen clara conciencia de ello.

Por el contrario, los individuos de los otros grupos (campesinos, artesanos, obreros de las ciudades, empleados, etc.) no tienen prácticamente ninguna posibilidad de que su vida sea contada por escrito (por ellos mismos o por otra persona) y sea impresa. La historia de su vida queda reducida a la memoria de su grupo (el pueblo, su gremio de trabajo) y en contadas ocasiones sale de ese círculo. Encerrada en un mismo medio, su vida no tiene un tipo de individualidad que pueda suscitar interés, que por lo general suele estar relacionado con la movilidad y el éxito sociales. En tanto que forma individual, no es portadora, para las posibles personas que puedan crear y consumir lo impreso, de ningún valor. Tampoco dentro del capítulo de las vidas individuales hay que buscar huella de lo "vivido" de los campesinos y de los obreros. O entonces únicamente en los relatos de personas que han salido de esos medios, y cuya experiencia de trabajo o campesina se reduce a un relato de infancia o de juventud: pero enonces ya no escriben en tanto que campesino u obrero.

La vida de las clases dominadas, de hecho, no está en sus manos. Así lo dice Pierre Bourdieu, "las clases dominadas no hablan, sino que se habla de ellas[33]". Su vida es *estudiada*

---

[32] Toda sociedad se puede definir por los modelos biográficos que difunde. El *Catalogue de l'histoire de France*, en la sección III (Biografías especiales) del capítulo 15 (Biografía francesa), da una lista de las categorías de vidas que han inspirado las biografías del siglo XX: santos franceses y celebridades religiosas; clero; hombres de Estado y administradores; parlamentarios; magistratura y abogacía; ejército; investigadores y hombres de letras; artistas; médicos; empresarios, artesanos y banqueros; miembros de distintas órdenes; premios reconocidos; miembros de asociaciones diversas; condenados; señoras de Francia (santas o mujeres galantes); jóvenes franceses y francesas (vidas edificantes). Se podría hacer un análisis comparativo con la lista de las categorías incluidas en el catálogo de las *Radioscopies* de Jacques Chancel, para ver a la vez la continuidad y la necesidad de nuevos papeles legitimados.

[33] Pierre Bourdieu, "La paysannerie, une classe objet", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 17/18, noviembre de 1977, p. 4. La cotinuación del artículo se aplica particularmente bien a la autobiografía.

desde las alturas, desde un punto de vista económico y político, en investigaciones que, en esta época concreta, no pasan por el relato de vida. Es *imaginada* en el discurso periodístico y de las novelas de las clases dominantes, cuyos sueños (sobre todo los campesinos) y pesadillas (sobre todo las obreras[34]) alimenta. A partir del momento en que el medio campesino y obrero accedan a la práctica de la escritura (y en particular al relato de vida), lo harán a partir de imágenes de sí mismos ya formadas que encontrarán en su camino. Por otro lado, el hecho de tomar las riendas de su propio relato de vida (y eventualmente de intentar publicarlo) será más o menos voluntariamente un acto de ascensión social y de asimilación a la cultura dominante, aunque se sitúe dentro del marco de una lucha militante destinada a suscitar una conciencia de clase. Entramos en un juego complejo de contradicciones, asociado a las relaciones de poder, y a las leyes de los circuitos de comunicación de lo impreso.

El discurso obrero del siglo XIX no llegó a adoptar la forma del relato de vida individual. Los primeros militantes en absoluto necesitaban esta forma cuando se dirigían a sus semejantes o cuando respondían a los discursos burgueses[35]. No se trataba de crear una *memoria*, sino en primer lugar una conciencia de clase, basada en el análisis del presente. Los relatos de Nadaud lo muestran perfectamente, su trabajo era un trabajo de alfabetización, de formación, de asociación, su discurso un discurso ideólogico de lucha. El texto rememorativo escrito, centrado en una vida individual, no corresponde a una necesidad, y ello mucho menos cuanto que el relato de vida puede adoptar un aspecto desmovilizador sólo por el hecho de que es retrospec-

---

[34] Para la imagen del campesino en la literatura, ver Paul Vernois, *Le roman rustique de George sand à ramuz, ses tendances et son évolution*, Nizet, 1962; para la del obrero, Louis Chevalier, *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, Plon, 1958.

[35] Cf. *La parole ouvrière 1830/1851*, textos reunidos y presentados por Alain Faure y Jacques Rancière, "10 X 18", 1976.

En *L'Atelier* (31 de marzo de 1843), un artículo titulado "Si les ouvriers doivent se permettre d'écrire?" aconseja a los obreros que no intenten una promoción individual dentro del circuito dominante, y en cambio les anima a la producción anónima y colectiva de textos publicados no en forma de libros, sino en los periódicos y las revistas de los obreros. El testominio adoptará entonces más bien la forma de una *entrevista* que la de un relato personal.

tivo y nos adentra en un mundo pasado. Ciertamente, el testimonio individual escrito podría servir, para uso interno, para poner en comunicación a los distintos sectores, aislados y compartimentados, de las clases dominadas: pero esta comunicación se realizaba de otra manera, a través del compañerismo y luego a través de las primeras asociaciones obreras. Hubiera podido servir para uso externo, dirigido al público en general "que lee": pero en Francia no encontramos nada parecido a lo que pudieron ser en Estados Unidos los relatos de esclavos fugitivos suscitados (y en ocasiones escritos) por blancos nordistas abolicionistas destinados a un público blanco[36].

No existe pues una autobiografía "popular" en el siglo XIX, porque no existía para ella ni público, ni circuito de difusión. Los textos que sacamos del olvido actualmente o bien permanecieron inéditos hasta el siglo XX, o bien han tenido una difusión francamente insignificante. Las excepciones son raras. Entre ellas, encontramos textos de autodidactas, como las atractivas *Mémoires* de Norbert Truquin, que no han sido realmente leídas hasta la reedición de 1977[37]. El relativo éxito de los relatos de Perdiguier y de Nadaud se debe al aspecto histórico de su descripción de la camaradería o de la vida obrera bajo la monarquía de julio, a su gran moderación ideológica —y a la fama local de Nadaud, militante, pero también "self-made man" de la Creuse.

---

[36] Sobre el géneo de los relatos de esclavos fugitivos, ver Stephen Butterfield, *Black Autobiography in America*, University of Massachussetts Press, 1974, p. 9-89, y el trabajo de Benjamin Quarles, "Relation de la vie de Frederik Douglass", *Dialogue*, 1977, nº 2, p. 42-52.

[37] Norbert Truquin, *Mémoires et Aventures d'un prolétaire à travers la révolution*, Maspero, 1977 (primera edición en 1888). Comprometido, "socialista" pero no habiendo pertenecido a ningún grupo, Truquin concibió sus memorias como una "obra de propaganda": "Es urgente que todos aquellos que trabajan y que son víctimas de la organización social cuenten sólo consigo mismo para salir adelante y crearse un presente y un porvenir mejores a través de la solidaridad. Lo importante es que cada uno de ellos aporte su piedra al edificio común, publicando sus notas, sus cuadernos, sus memorias, en una palabra todos los documentos que puedan contribuir a destruir las iniquidades del viejo mundo y a iniciar la revolución social" (p. 273). Su testimonio, preciso, sorprendente, argumentado, es el modelo de lo que se podría esperar de una autobiografía popular en el siglo XIX. Sin embargo, durante mucho tiempo ha estado abandonada en el olvido. En el año 1945, Michel Ragon intentó en vano hacer que la publicaran.

El único género que aparece y se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX es la autobiografía de los militantes, que vivieron los años 1848 o 1871, y que escriben tanto para los otros militantes como para el público en general. Sólo la práctica de la acción, el compromiso político y sindical, pueden dar a una vida obrera una identidad, es decir, una estructura y un valor, que le permita acceder al modo de difusión de la biografía impresa. El relato de vida se convierte entonces en la vía de elaboración de la conciencia de clase, y sirve para inculcar modelos y valores más o menos revolucionarios[38]. Por otra parte, desde el punto de vista de la clase dominante, estos relatos adquieren valor por la participación de sus autores en luchas que forman parte de la Historia: entran en la categoría de las memorias y testimonios políticos. Pero el efecto de la autobiografía militante se ve obstaculizado por la exigüidad de canales de difusión hacia lo que sería su público virtual, personas de la clase dominada que no leen, o que leen, pero leen la literatura dominante.

El historiador que explore este terreno tiene que ser muy prudente. Yo mismo, al considerar la cultura de las clases dominadas bajo el limitado ángulo del relato de vida, he elegido un criterio que quizás no sea nada pertinente. Pero sin duda se ven más fácilmente las actitudes adoptadas por los demás: las de Michel Ragon, en su *Histoire de la littérature prolétarienne en France*[39], me han llamado la atención. Discípulo de Henri Poulaille, Michel Ragon se dedica, desde hace más de treinta años, a elaborar una historia de la literatura proletaria, escribiendo manifiestos, antologías, y esta *Historia*. Se trata de dotar de un pasado (de una tradición y de una especie de legitimidad) a un movimiento de expresión contemporáneo: se reunirá entonces en una historia (que de hecho es más bien un catálogo) una serie de hechos que pertene-

[38] Las memorias de Nadaud, de Benoit, de Dumay presentan el mismo perfil: el relato de juventud tiene un aspecto francamente "etnográfico", centrado en la vida de grupo y la descripción de las condiciones de trabajo (albañiles de la Creuse, tejedores de Lyon, obreros metalúrgicos de Creusot); la continuación del relato pertenece más bien al género de las memorias políticas con una función apologética, centradas en la actividad personal del militante.

[39] Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France, Littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Albin Michel, 1974.

cen a conjuntos diferentes, a condición de que se refieran (por vías de lo más variadas) tanto a la idea de literatura como a la idea de pueblo. Lo que estudia Ragon es en cierta manera la intersección de dos conjuntos: por un lado, todas las formas de la cultura del pueblo; por otro, todas las formas de representación del pueblo en la literatura escrita. Estudiar exclusivamente la parte común de ambos conjutos, sería dedicarse a recopilar hechos pocos numerosos y heteróclitos, una franja móvil y sin estructura propia. Por otra parte, esta historia está totalmente basada en criterios de valor: Ragon dice que quiere sacar de la literatura escrita por la gente del pueblo "lo que pueda mostrar la cara auténtica del pueblo, su evolución, sus aspiraciones, sus penas y sus alegrías[40]". Ello le lleva a eliminar a los escritores del pueblo que no dan una imagen correcta de lo que busca, pero también a mezclar con la literatura proletaria a escritores ya alejados de sus orígenes populares pero que hablan del pueblo como debe ser. Las discusiones sobre el *pedigree* de los escritores proletarios muestran claramente estas ambigüedades[41]. La *Historia* de Ragon no deja por ello de ser muy valiosa, como fuente de información, e interesante como *hecho histórico*: ya que las contradicciones que se le plantean como historiador son precisamente aquellas con las que chocan los escritores proletarios.

La principal contradicción es la del circuito de comunicación: "los escritores proletarios en absoluto toman contacto con la clase obrera[42]". O si lo toman, es a través de la clase dominante. Un campesino como Emile Guillaumin no escribe directamente su experiencia campesina para otros campesinos: escribe partiendo de la literatura romántica estudiada en la escuela, y para el circuito editorial parisino, que es el único capaz de legitimarlo y difundirlo. Dentro de estos límites (que son también condiciones de posibilidad), transforma la imagen del campesino, lo suficiente como para que el público parisino tenga la impresión de que se trata de un discurso campesino auténtico, y para que guste a otras personas que son como él y están repartidas por la geografía francesa. Y si lo consigue, ello

[40] Michel Ragon, *op. cit*, p. 19
[41] *Ibid.*, p. 205-206
[42] *Ibid.*, p. 11

quiere decir que encuentra una *demanda* de las clases dominantes (la misma que la novela rural satisface desde hace medio siglo). Dentro de este sistema, el riesgo bien de no encontrar eco, bien de encontrarlo exclusivamente al precio de una recuperación (descontada o sufrida) es grande.

Es el problema en el cual se debate la literatura proletaria desde principios de siglo. Si exceptuamos los testimonios de militantes, la mayor parte de los escritores "populares" del siglo XIX y de principios del siglo XX habían practicado sobre todo la poesía o la ficción (de inspiración autobiográfica). Sólo a partir de 1918 empezaron a aparecer de forma relativamente abundante testimonios y autobiografías escritos por autodidactas. En la última parte de su libro, Michel Ragon da un completísimo inventario de los textos que han sido publicados[43]. Esta práctica dispersa y confusa, algunos escritores militantes intentaron, en el periodo de entreguerras, organizarla, asegurarle un nuevo tipo de difusión, creando revistas (*Nouvel Age*), lugares de encuentro (el Museo de la noche), o incluso una editorial, para cubrir el circuito tradicional. Michel Ragon hace de este esfuerzo, a pesar de todo fecundo, un balance de desengaño:

> El circuito de las editoriales no está hecho para llegar a un público popular. El editor no da con el lector, y el lector no encuentra el libro. Sólo se podrán conseguir la mayor parte de las obras que menciono en esta *Histoire de la littérature prolétarienne* en algunas bibliotecas especializadas. Muchos de estos libros han sido publicados en editoriales desaparecidas (Valois, Rieder) y han sido destruidos; otros han sido impresos por cuenta del autor[44].

Sin duda se puede ilustrar este problema de la comunicación dentro de la clase obrera cotejando dos testimonios de mineros, ambos, es cierto que cada cual a su manera, escritores. Louis Lengrand, nacido en 1921, con una silicosis aguda, jubilado anticipadamente, da cuenta de sus lecturas, al contestar a Maria Craipeau:

---

[43] En particular en los dos últimos capítulos sobre los escritores obreros y los escritores campesinos.
[44] *Op. cit.*, p. 11.

Tampoco leo demasiado. Leo los periódicos sindicales, todo lo que habla de los mineros. Pero que Pompidou coja una gripe es algo que no me interesa. Realmente no me gusta leer, pero si un libro me gusta, lo leo de cabo a rabo. Durante los años que trabajé en la mina, no leí nada, ni siquiera tenía tiempo de leer el periódico. En el sanatorio sí que leí —¿qué otra cosa podía hacer? Leí *El conde de Montecristo*, me sé de memoria los diez volúmenes que leí. A veces, a la una de la madrugada, venía la enfermera, me decía "Hay que dormir", le contestaba "Sí, sí, en cuanto acabe el libro". Me gustaba. También leí *La porteuse de pain* que ví en el cine y en la televisión (...).

Hace quince años que tenemos televisión. A mí me gustan las películas bélicas y las de vaqueros. Las películas de Jean Gabin también. Las películas de amor me aburren. Me voy a la cama. Mi mujer se queda viéndolas. A veces también ve obras de teatro. Mi mujer no lee libros. Lee las novelas por entregas de *Nord-Matin*[45].

Louis Lengrand empezó a leer cuando cayó enfermo y le dieron la inutilidad, lo cual le llevó también a dar su testimonio. De una generación anterior, el escritor proletario Constant Malva (1903-1969), también minero, escribía a la vez que trabajaba, y hacía un análisis detallado del impacto de su escritura:

Se hace lo que se puede. Y creo que en cierta manera resultamos útiles los escritores proletarios. Los obreros no siempre pueden digerir los textos pesados y complicados de los grandes teóricos de la revolución. En cambio, nosotros tenemos la ventaja de aunar el entretenimiento con la instrucción (...).

También se puede trabajar por la causa mostrando, con todo tipo de detalles, la situación miserable de algunos obreros y obreras a otro obreros y obreras. Soy consciente de que no se entusiasman de la misma manera después de leer nuestras obras que después de escuchar a un apasionado orador, pero en cualquier caso toman conciencia de

45 Louis Lengrand y Maria Craipeau, *Louis Lengrand, mineur du Nord*, Seuil, 1974, p. 183-184. Ver, para el conjunto de este problema, la obra de René Kaès, *Les ouvriers français et la Culture*, encuesta de 1958 a 1961, Dalloz, 1962 (en particular p. 144-176, sobre la lectura, y p. 203-212 sobre la actitud con respecto a la historia).

lo que son. Además, el hecho de escribir nos permite comunicarnos, conocernos mejor. Decimos: en París, o en cualquier otra parte, tengo hermanos, hermanos de verdad. Y ello nos consuela ante la pasividad, la apatía de nuestros otros hermanos[46].

A la vez que muestra la vida alienante de los mineros, el propio Malva se enfrenta a esta alienación, que hace de él un ser aparte en la mina, y un escritor sin público[47]. ¿Louis Lengrand llegaría a leer a Constant Malva? El testimonio escrito de un obrero o de un campesino sólo tiene posibilidad de encontrar eco (y valor) dentro del circuito dominante, bien dentro de los medios intelectuales comprometidos, bien entre el público en general.

Se podría pensar que el grado de habilidad en el manejo de la lengua escrita y las técnicas narrativas constituiría un inconveniente añadido. La existencia de la edición por cuenta del autor permite apreciar esta dificultad, mostrándonos relatos que por su torpeza están al límite de lo publicable, aunque sean interesantes para el historiador[48]. Y en sentido contrario, el hecho de asimilar demasiado bien las técnicas del relato "vivido" y de la escritura de novelas corriente puede hasta tal punto integrar al narrador obrero dentro de la cultura dominante que llegue a perder su especifidad de clase[49]. Pero semejantes juicios, evidentemente, son contradictorios y lo único que hacen es reflejar los prejuicios, y las previsiones "populares", del público letrado. Muchas personas de las clases dominantes también escriben muy mal, o demasiado bien. Basta con leer un cierto número de libros "proletarios" para discernir la misma proporción de "éxito" que en la literatura "no prole-

---

46 Constant Malva, *Ma nuit au jour le jour*, Maspero, 1978, p. 194 (carta a René Bonnet, 28 de mayo de 1937).

47 *Ma nuit au jour le jour* es el diario del autor a lo largo de un año (desde mayo de 1937 hasta mayo de 1938). *Les Temps modernes* publicó algunos extractos en 1947. El libro completo fue publicado en Bélgica en 1952.

48 Como el relato de una infancia en el medio rural, publicado por cuenta del autor por Marie-Juliette Barrié, *Quand les bananes donnent la fièvre*, La Pensée universelle, 1973.

49 Es uno de los problemas que uno se plantea al leer el hermoso libro de Louis Oury, *Les Prolos*, Denoël, 1973.

taria". Citemos dos ejemplos extremos: los admirables *Cahiers autobiographiques* de Dominique Lagru[50], obrero autodidacta convertido en pintor "naïf" y luego en autobiógrafo en la madurez, y *Travaux* de Georges Navel[51], una obra maestra madurada durante mucho tiempo. Si semejantes voces han sido enterradas, no es por falta de talento, sino por falta de público.

Sin duda habría que distinguir dos aspectos de esta literatura testimonial: los libros de autodidactas que cuentan vidas comunes, que son realmente testigos, cuyo relato puede que no tenga un fuerte componente ideológico (por lo que son susceptibles de ser leídos como documentos por los historiadores, o como literatura de costumbres por el público en general); y los testimonios de militantes comprometidos, que escriben tanto para proponer un análisis como para dar un testimonio, y para justificar su acción. Estos últimos textos han tenido más posibilidades de ser publicados que los otros, porque tenían un público virtual, limitado pero real, dentro del aparato de las organizaciones políticas y sindicales. Y los encontramos en la actualidad fácilmente reunidos en corpus (colecciones, antologías) porque sirven para trazar concretamente la historia del movimiento obrero[52].

---

50 Editados en 1974 por el Ecomuseo de Creusot.

51 *Travaux* (1948) se diferencia de otros relatos de vida obrera por la escritura, inspirada en Verlaine, y sobre todo por el aspecto picaresco del relato. Lejos de estar anclado en un oficio o una región, y domesticado por una familia que hay que mantener, Navel llevó una vida errante que le permitió practicar la mayor parte de los oficios manuales (desde la fábrica hasta trabajos agrícolas temporales). Su libro es la la vez la historia de una búsqueda de sentido a la vida, guiada por el amor a la naturaleza, por la libertad y por la solidaridad. Búsqueda a menudo dolorosa, decepcionante, de la cual algunos pasajes recuerdan al *Voyage au bout de la nuit*, pero de un anarquismo más comprometido y más acogedor. *Travaux* tuvo cierto éxito en 1948, y fue reeditado en 1969 en Stock, y luego en 1979 en la colección "Folio".

52 La colección "Actes et mémoires du peuple", en Maspero, reedita o edita diferentes testimonios de militantes, continuando, en el plano autobiográfico, el trabajo biográfico emprendido a partir de 1948 por Jean Maitron para su *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. En Alemania, igualmente, numerosas antologías-repertorio publicadas en 1974-1975 han reunido corpus de autobiografías de obreros, para que los obreros actuales recuperen una "conciencia de clase". Ver una presentación de estas antologías hecha por Jérôme Radwan, "Perspectives nouvelles sur un genre méconnu: l´autobiographie ouvrière", *Allemagnes d´aujourd´hui*, marzo-abril de 1976, p. 73-84.

¿Escribir o ser escrito?

El relativo fracaso de los testimonios de autodidactas escritos desde 1900 contrasta con el éxito que tienen actualmente los testimonios transcritos (o reescritos) de campesinos y artesanos. Ello se debe a que desde hace unos diez años en Francia la palabra popular ha sido recuperada por el circuito oficial. Actualmente, para hacer un trabajo de investigación, o para construir un personaje, se puede obtener la colaboración del modelo, y pronunciar un discurso *sobre* él dándole la palabra, y dando la sensación de citar un discurso *de* él. El análisis o la evocación de la vida de las clases dominadas se efectúa a través de la captación de una palabra autobiográfica que uno suscita, y detrás de la cual uno se oculta. La estrategia del discurso referido neutraliza en apariencia la oposición entre el que tiene la palabra y el que no la tiene.

Este cambio de situación se debe en parte, pero solamente en parte, al desarrollo de los medios de grabación. Antes de 1948, los sociólogos e historiadores norteamericanos utilizaban la taquigrafía para anotar relatos de vida. Pero los avances tecnológicos han dado un auge impresionante a este tipo de recogida. Las dos etapas principales fueron la comercialización de los primeros magnetófonos de bandas en 1948 (pero aquellos equipos pesados y costosos eran considerados más bien como una especie de material profesional que como un instrumento de trabajo ordinario) y, más tarde, después de 1963, la aparición de magnetófonos de cassette, de tamaño y precio reducidos, y de manejo muy sencillo, que han hecho de la grabación un procedimiento sin problemas al alcance de cualquiera. De forma paralela, la familiaridad con la radio y la televisión acostumbraba al público a este tipo de contacto aparentemente directo, y creaba una nueva forma de verosimilitud.

La recogida de relatos de vida se ha desarrollado simultáneamente en dos campos, el de las ciencias humanas y el de la edición y del periodismo. En ciencias humanas, es algo reciente, en Francia al menos. La Sociedad francesa de etnología organizó en mayo de 1978 una reunión de concertación y de coordinación entre los especialistas de diferentes disciplinas que, desde

hacía cuatro o cinco años, se habían puesto a practicar la recogida sistemática de documentos orales (historia, sociología, psicología social, geografía, ciencias políticas, lingüística[53]). No es que este método fuera nuevo; recoger documentos orales (incluidos los relatos de vida) es desde hace mucho tiempo una de las técnicas básicas de la etnografía: nos daremos cuenta de ello al leer los relatos de la colección "Terre humaine[54]". Y este método se había aplicado no sólo a las sociedades sin escritura, sino también a las clases dominadas de nuestras propias sociedades. Esta idea se les ocurrió en primer lugar a los sociólogos norteamericanos, a principios de siglo, en grandes ciudades como Chicago en donde la instalación de emigrantes todavía mal adaptados, separados de su cultura original, pero no integrados en la vida norteamericana, creaba graves problemas de orden y de seguridad. Para comprender y reprimir la delincuencia y la criminalidad, podría resultar útil estudiar *desde dentro* la lógica de comportamientos tan deplorables. De ahí el proyecto de conseguir, primero por escrito, documentos personales, acudiendo directamente a las fuentes, pero también haciendo uso de informaciones exteriores. El primer trabajo de importancia realizado siguiendo este método fue el de Thomas y Znaniecki, *Polich Peasant* (1918-1920), que dió lugar a otras muchas investigaciones de este tipo entre 1920 y 1940 en Chicago. Precisamente dentro de la línea de la escuela de Chicago hay que situar los trabajos de Oscar Lewis, cuya traducción al francés (1963, *Les enfants de Sánchez*) despertó el gusto del público por documentos humanos igual de apasionantes que las obras de ficción, y el interés de los sociólogos franceses por un método de investigación que en absoluto se había utilizado hasta entonces[55].

---

[53] Las Actas de este encuentro fueron publicadas en *Ethnologie française*, VIII, nº 4, 1978. Después de aquel encuentro se constituyó en febrero de 1979 una Asociación francesa de archivos sonoros, formada por los conservadores de fonotecas y los investigadores que realizan para sus trabajos fondos de grabaciones.

[54] Sobre la historia y el proyecto de la colección "Terre humaine" (Plon), ver la larga entrevista de Jean Malaurie en *Le Magazine littéraire*, septiembre de 1975.

[55] Sobre la historia y la problemática del "relato de vida" en el campo de la sociología, ver el informe de Daniel Bertaux, *Histoire de vie - ou récits de pratique?*, metodología de la aproximación biográfica en sociología, marzo de 1976, 232 p.

Después de recurrir al relato de vida los etnólogos y los sociólogos, se les ocurrió a los historiadores. En principio, la motivación era diferente: se trataba de utilizar medios modernos de grabación para captar la memoria de los actores de la historia antes de que desaparecieran. Se constituía pues un nuevo tipo de *archivos*, ciertamente para un análisis inmediato, pero sobre todo para los historiadores del futuro. La idea nació en Estados Unidos, donde se empezó a practicar a partir de 1948. La historia oral norteamericana ha tenido un desarrollo impresionante, difícil de imaginar en Francia. Innumerables instituciones (universidades, centros de investigación, asociaciones locales, clubes) llevan a cabo programas de recogida y guardan cassettes, transcritos con índices alfabéticos y catalogados, puestos a disposición de eventuales usuarios[56]. Al contrario de lo que ocurre actualmente en Francia, la historia oral norteamericana no está socialmente orientada hacia la palabra de las clases dominadas sino que se interesa por todos los actores de la historia y, en especial, por los dirigentes. Por otro lado, la idea de *archivo* es dominante: existe una disociación total entre los que recogen los relatos de vida, y los que, eventualemnte, los utilizarán.

En Francia, los historiadores vieron mucho más tarde la urgencia que había en fijar la memoria grabando la palabra. La historia oral que acaba de nacer[57] se interesa preferentemente por las clases dominadas y por las formas de vida y de cultura que están desapareciendo. Relaciona sistemáticamente recogida e investigación: es el mismo equipo el que suscita los relatos de vida en función del estudio que quiere llevar a cabo y los explota. Con toda seguridad, esta práctica puede resultar más fecunda que el simple archivado. También tiene como consecuencia que estos documentos permanecerán durante un cierto tiempo inéditos.

---

[56] Ver Louis M. Starr, "Oral history", en *Encyclopedia of Library and Information Science*, New York, M. Dekker, 1977, vol. XX, p. 440-463. Sobre los avances más recientes de la historia oral en Gran Bretaña, ver Raphaël Samuel, "La historia oral en Gran Bretaña", *Bulletin du centre de recherches sur la civilisation industrielle*, Ecomuseo de Creusot, nº 0, noviembre de 1977, p. 15-23.

[57] Sobre el nacimiento de la historia oral en Francia, ver el artículo de Philippe Joutard, "Historiens, à vos micros! Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire", *L'histoire*, nº 12, mayo de 1979, p. 106-112.

Pero el público no se ha hecho esperar. Periodistas y escritores han sabido sacar partido a este nuevo tipo de reportaje, en el que el reportero desaparece para dar la palabra a los que no se oye nunca. En la línea de *Les enfants de Sánchez* aparecieron documentos etnológicos, sobre trabajadores inmigrados en Francia, *Un noir a quitté le fleuve* (Editores franceses reunidos, 1968), de Annie Lauran, y sobre todo *Grenadou, paysan français* (Editions du Seuil, 1966), de Alain Prévost, que lleva a cabo el argumento etnográfico expresado sesenta años antes por Emile Guillaumin con la *Vie d´un simple*[58]. Le han seguido tentativas, en su mayor parte obra de sociólogos aislados, pioneros en este campo: Juliette Minces (*Un ouvrier parle*, Seuil, 1969), Jacques Caroux-Destray (*La vie d´une famille ouvrière*, Seuil, 1971, y *Un couple ouvrier traditionnel*, Anthropos, 1974), y Maurice Catani (*Journal de Mohamed*, Stock, 1973). A partir de 1974 surge en el mundo editorial la moda de los relatos recogidos por periodistas o por escritores: *Louis Lengrand, mineur du Nord* (Seuil, 1974), de Louis Lengrand y Maria Craipeau, *Mémé Santerre, une vie* (ed. du Jour, 1975), de Serge Grafteaux, *Gaston Lucas, serrurier* (Plon, 1976), de Adélaïde Blasquez, *Marthe, les mains pleines de terre* (Belfond, 1977), de Jean-Claude Loiseau, *La mémoire du village* (Stock, 1977), de Léonce Chaleil, *L´escarbille, histoire d´Eugène Saulnier, ouvrier verrier* (Presses de la Renaissance, 1978), de Michel Chabot, por citar algunos. El mercado está invadido de testimonios, de calidad muy desigual. Los editores se apresuran a explotar esta nueva demanda del público creando colecciones, como "La memoria del pueblo" (Jean-Pierre Delarge), "la vida de los hombres" (Stock) o "La Francia profunda" (Presses de la Renaissance).

---

[58] Ephraïm Grenadou y Alain Prévost, *Grenadou, paysan français*, Ed. Seuil, 1966 (nueva edición en la colección "Points" en 1978). Grenadou tuvo un gran éxito. Grenadou fue a la televisión, los periodistas se acercaron a su pueblo; Prévost-Grenadou tuvieron varias entrevistas en la radio durante 1967, mientras que el propio libro era publicado por entregas en *Rustica* (es decir, con repercusión en el medio de origen). Pero aquel éxito fue un caso aislado, y no suscitó ninguna imitación de forma inmediata.

La encuesta de *Le Monde*, "La littérature au magnétophone", del 12 de abril de 1969, establece el panorama de esta primera generación de relatos de vida publicados en forma de libro.

Una palabra anterior a la escritura

El deseo común, presente tanto en las investigaciones científicas como en las publicaciones editoriales, consiste en ver, y hacer ver, lo que escapa a la vista, captar lo imperceptible, constituir como objeto de conocimiento una especie de *otro* absoluto. Ese tesoro escondido se define negativamente: es lo que está *de este lado de la escritura*. Los etnógrafos que estudian civilizaciones sin escritura no tienen este problema: todo su trabajo consiste en neutralizar su intervención para observar lo que pasaría o se diría si no estuvieran allí. Está claro que nuestros investigadores también tienen que hacer este trabajo. Pero, al vivir en una sociedad de escritura, que *su* sociedad, primero tienen que reconstruir un campo etnológico, considerando sistemáticamente como una pantalla, una alteración o una deformación cualquier testimonio que ha sido asumido por el interesado en un texto escrito. Precisamente es de este lado, de esta corteza de escritura donde residiría la palabra verdadera, la memoria auténtica, esas capas o esos yacimientos a los que el investigador quiere llegar.

Ciertamente defino en esta ocasión una actitud extrema en la que pocos investigadores se reconocerán. Evidentemente tienen en cuenta documentos escritos que ya existen. Y lo que evitan en la escritura (la ideología, el estereotipo, el rol), lo volverán a encontrar inevitablemente también en la palabra, y hasta en la memoria; y se verán obligados a tener en cuenta estas formas, que no son sólo deformación. Pero lo importante para ellos es captar la forma "natural" que cada cual tiene de ver su propia vida, antes de que ese relato de vida sea tomado de nuevo en cuenta por el interesado en un combate o en una forma cualquiera de intercambio social, y salga del circuito de comunicación que le es propio. Esta búsqueda del "relato de vida en sus estado naciente" da lugar inevitablemente al mismo tipo de paradoja que, en la literatura psicológica, la búsqueda de una mítica "sinceridad". En última instancia, lo que se intenta captar sólo existe en estado virtual, y nunca hubiera adoptado la forma de palabra sin la intervención del investigador. Esta es la diferencia con la investigación etnográfica, que recoge fundamentalmente relatos que ya circulan dentro de la comunidad estudiada.

El método de investigación (entrevista oral hecha a personas que se ha elegido, que han aceptado hablar, pero que no han tenido la iniciativa del proceso) define así un nuevo campo de estudio, en el que diferentes objetos podrán ser construidos, según el proyecto científico del investigador. Define también, en el caso de los escritores y periodistas, un nuevo tipo de objeto de consumo (paradójicamente escrito), la palabra captada o sorprendida del que no escribe. En ambos casos, se produce una especie de *revés* del texto autobiográfico: mostrará la memoria realmente vivida, la palabra espontánea, todo lo que la escritura utiliza pero transforma, y finalmente oculta. De ahí, en las reflexiones metodológicas de algunos investigadores, un olvido sistemático de los relatos escritos ya existentes (considerados por definición como fuera del campo estudiado), o una especie de desconfianza con respecto a la escritura del modelo. Daré varios ejemplos de ello.

Sélim Abou, en el importante prefacio de *Immigrés dans l'autre Amérique*[59], intenta demostrar la originalidad de este nuevo género que es el relato de vida grabado en un magnetófono: empieza estableciendo un paralelismo entre la novela realista y lo que él llama el "documento autobiográfico". En ningún otro momento del interesante análisis que hace de esta práctica se le ocurre establecer otro paralelismo, que sería igualmente pertinente, con el texto autobiográfico que eventualmente sus modelos hubieran podido producir por sí solos. Daniel Bertaux, en *Histoires de vies, ou récits de pratiques*[60], no hace ninguna comparación entre estos relatos de vida que tanto sociólogos como historiadores suscitan, y los relatos autobiográficos publicados por los propios interesados desde principios de siglo. Es como si esos relatos escritos, asumidos y publicados fueran materiales impuros, heteróclitos, producidos en condiciones incontrolables, y así imposibles de utilizar para el análisis sociológico: y ello mucho más cuanto que al escribirlos, los autores

---

[59] Sélim Abou, *Immigrés dans l'autre Amérique*, autobiografías de cuatro argentinos de origen libanés, Plon, col. "Terre Humaine", 1972, prólogo.

[60] *Op. cit.* (cf. p. 262, n.3). Daniel Bertaux no menciona el estudio de Michel Ragon, que no está dentro de su campo —de la misma manera que en sentido inverso Michel Ragon no menciona los trabajos de los sociólogos que recogen relatos "proletarios".

en cierta manera ya habían utilizado e interpretado su memoria. Aunque para reutilizarlos habría que deshacer el trabajo de escritura, analizando esa propia escritura, el destino del libro, los modelos utilizados, las estructuras y las técnicas —es decir, hacer un trabajo que aclararía el texto como texto, pero no daría más detalles sobre lo vivido subyacente dentro de la perspectiva en que el investigador quiere analizarlo. A ello se debe la necesidad de cortocircuitar la escritura, y de acceder a algo de lo cual el investigador se va a convertir en autor.

Ya que es realmente el autor de ello en todos los sentidos de la palabra, y a veces de hecho sólo es eso. Él ha tenido la iniciativa, el relato recogido es la realización de su propio proyecto, y no el del modelo, él es el artífice del mismo, y es finalmente el firmante y el garante respecto al nuevo circuito de comunicación (científico o literario) en el cual lo introduce. Y, tal como indica Daniel Bertaux, a menudo parece que haya agotado todas sus fuerzas construyendo (a veces con medios muy literarios) esta nueva cosa y que, una vez el objeto de estudio construido, esté tan desprovisto para analizarlo como lo hubiera estado ante los relatos ya publicados. Ha elegido una situación virgen de escritura para apreciar una memoria y una palabra espontánea, y su trabajo ha sido finalmente el de asumir él sólo lo que implica la escritura, tratando de hacerla lo más transparente posible. Esta es al menos una de las dificultades de este tipo de método: dificultad desde el punto de vista científico, se entiende, ya que desde el punto de vista literario, ello ha dado lugar a documentos impresionantes como *Les enfants de Sanchez*, que permiten al público, al leerlo, conocer "la cultura de los pobres".

La desconfianza con respecto a la escritura se manifiesta también claramente en aquellos que no inician esta paradójica vuelta a la escritura. Al recoger relatos de vida en un medio obrero, el historiador o etnólogo suele desconfiar de los relatos de los militantes, sindicalistas o políticos, cuyo relato es más controlado y coherente, porque la lucha ha dado a su vida una estructura y un sentido, y está claro que también porque han adquirido un lenguaje "teórico" para describir su práctica. El investigador tendrá miedo a dejarse encerrar en este tipo de lenguaje, que ya conoce, que percibe como estereotipado, y que sospecha que no es repre-

sentativo de lo "vivido" y de las actitudes de la masa que quiere estudiar. Así que intentará dirigir su investigación a la mayoría silenciosa, y hacer hablar a ese silencio dejando, al principio de la entrevista, expresarse los estereotipos, y luego llegando a través de una relación de mayor confianza a dejar que se exprese la palabra verdadera: y esta palabra, la encontrará mucho más verdadera en el caso de que no llegue a expresarse, viendo en los momentos de silencio o de discurso superfluo y confuso los momentos en que se opera la síntesis de una memoria "estallada". Incluso deseará remontarse *de este lado de la palabra*, a los gestos, al ambiente en el que ha vivido, los objetos familiares, detalles en los que la memoria se convierte en forma de ser, costumbre silenciosa, enraizada, no formulada, inconsciente: e intentará captarla entonces grabándola[61]. En este plano, los proyectos de los "Archivos orales de Francia" o del Ecomuseo de Creusot intentan completar el trabajo del Museo de Artes y Tradiciones populares. Si se pasa por la palabra del modelo, es pues menos para *dársela* que para *tomársela*. Esta es la ambigüedad de toda tentativa etnológica: el acto que fija y preserva la memoria de una sociedad "oral" al mismo tiempo la aliena, la recupera y la fija. Se entrevista al modelo para que relate sus recuerdos tal cual, y no para que él mismo haga algo con ellos. Y si, como suele ocurrir a veces, la entrevista despierta en él una vocación autobiográfica, y se compra un cuaderno para escribir su vida, el entrevistador se sentirá a su vez bloqueado, y considerará con irritación o enternecido ese esfuerzo por volver a ocuparse de su vida[62]. En

---

[61] El Ecomuseo de Creusot, en colaboración con el Instituto Nacional audiovisual, realiza historias de vida audivisuales (cf. *Bulletin du Centre de recherches sur la civilisation industrielle*, nº 1, junio de 1978, p. 40-41).

[62] Está claro que estos relatos escritos tienen en cuenta la curiosidad del entrevistador, sus preguntas: luego está el destinatario, que podrá utilizarlo.

Me refiero a las entrevistas *orales*, hechas a personas que no han practicado la escritura. Pero se puede dar otro caso muy distinto: el de la entrevista por escrito, a través de un cuestionario que despierta en los sujetos entrevistados, cuando se ponen a contestarlo, las ganas de dar una respuesta por medio de un relato general de su vida. Jacques Ozouf, al mandar una encuesta muy completa a 20.000 profesores de la Belle Époque, despertó en unos 300 la vocación autobiográfica. Le enviaron textos, relativamente cortos pero a menudo apasionantes, y documentos de los cuales sacó un cuadro histórico muy vivo, *Nous, les maîtres d'école, autobiographies d'instituteurs de la Belle Époque* (Julliard, col. "Archives", 1967). Pero se dirigió, por escrito, a especialistas de la escri-

efecto, esta búsqueda de una "experiencia vital" anterior a la escritura (película imprimada pero no revelada, que el investigador va a "revelar" y "fijar" a través de su entrevista) no se ejerce indiferentemente en cualquier campo social. El investigador es siempre un hombre de escritura, que pertenece (cualesquiera que sean sus opiniones políticas) a las clases dominantes, y está relacionado con una institución (editorial, periódico, universidad, museo): investiga por cuenta del gran público que lee, o de la "comunidad científica". Y va a investigar allí donde no hay escritura, allí donde los sujetos son incapaces de formular su vida, o bien allí donde persiste una palabra percibida como antigua. Para *deshacer* la escritura, hay que ir a contracorriente del trabajo de jerarquización social, y a contracorriente de la historia. Encontrar en nuestra propia sociedad los lugares de una prehistoria, o de una palabra inhibida o aplastada. En las clases dominantes, el terreno de lo "vivido" ha sido rastreado en todos los sentidos por la escritura (la novela, el testimonio, el psicoanálisis...), aunque no exista ningún deseo insatisfecho susceptible de dar valor a lo que se obtendría a través de una entrevista grabada en un magnetófono, cuyo resultado bruto parecería un borrador informe y cuyo resultado elaborado se perdería en medio de la gran cantidad de entrevistas periodísticas, de las obras literarias y científicas ya publicadas. También, el deseo de estudiar la memoria en estado natural, o de captar el discurso autobiográfico espontáneo, se encuentra siempre en relación y subordinado a otros deseos, a otros *cortes*. La *nostalgia* lleva a recoger todos los vestigios de una civilización que está desapareciendo: "es la motivación prin-

---

tura, francamente competentes en historia y en redacción. Publicando su libro, contribuía en la consolidación y perpetuación de la memoria de este grupo social, ya que los encuestados eran a su vez lectores.

La práctica, en un principio involuntaria, de Ozouf recuerda a la de los "concursos de autobiografía" que se desarrolló en Polonia a partir de 1921 a instigación de sociólogos y de diversas instituciones culturales (ver Janina Markiewicz-Lagneau, "L´autobiographie en Pologne, ou de l´usage social d´une technique sociologique", *Revue française de sociologie*, octubre-diciembre de 1976). Esta llamada a la escritura y a la *lectura* de textos autobiográficos (los relatos estaban en parte publicados) hace que la encuesta no se contente con sacar unas conclusiones de la memoria de los grupos estudiados, sino que la estimula. Tiene cierto valor de intervención, y puede dar lugar al desarrollo de una conciencia de clase. No creo que en Francia, en la época de la literatura proletaria, ni después, se haya llegado a utilizar una técnica como ésta.

cipal de los "Archivos orales de Francia" que, al desear fijar la imagen de "la Francia que acabamos de dejar", se han dedicado exclusivamente a recopilar autobiografías de obreros, artesanos, campesinos (con toda la razón, ya que es precisamente en ellas donde el conocimiento directo de las actitudes vividas es menor, cuando en realidad es la parte más importante de la población). Y la *curiosidad* lleva a explorar una civilización desconocida dentro de nuestra propia sociedad, la cultura obrera que es su inhibido y que a menudo no se "conoce" a sí misma.

Todo lo vivido se encuentra así recopilado dentro de una perspectiva etnológica, y se encuentra constituido como objeto en la mirada, la escucha o el discurso de un sujeto que se hace cargo de ello en función de su propia identidad, de su propio interés. El discurso "personal" de los entrevistados, al cual la entrevista propone en apariencia la ocasión de convertirse en el sujeto organizador de su propia vida, se convierte de hecho en campo de estudio o producto de consumo (de ocio) para otro, el que tiene el poder de escribir y de leer. Al tiempo que es una forma de salvación o de ayuda, la intervención es un acto de violación o de "voyerismo", una forma de abuso de poder. Estas palabras resultarán sin duda demasiado fuertes: y de hecho, casi todos los entrevistadores y escritores intentan por todos los medios, tanto por auténtico respeto como por necesidad práctica, atenuar al máximo lo que podría tener de odioso o de condescendiente la relación de entrevista, para ocultar la relación de dominación en la que se basa su modo de trabajar. Y por otro lado, los modelos elegidos se sienten valorados al ser escuchados, algo que a veces les sorprende ("mi vida no es interesante"), aunque la mayoría de las veces encuentra en ellos un deseo de palabra insatisfecha. Pero está claro que el sistema de la entrevista no es reversible, el intercambio tiene un sentido único, sin reciprocidad. La memoria pura o la palabra auténtica recogida parece así tener dos "sujetos" que la sustentan: el que, fugitivamente, cuando se realiza la entrevista, se acuerda y habla, y el que escucha, construye el recuerdo y lo integra en el mundo de la escritura. Esta dualidad y esta jerarquía se encuentran magníficamente expresadas en el título que *Les nouvelles littéraires* dio recientemente a un

informe sobre este problema: "Nuestra memoria popular[63]". La palabra "nuestra" parece borrar en una especie de unión nacional (que de hecho cubre únicamente al público que lee) la relación de clase que evoca a pesar de todo la palabra "popular". Pero, ¿a fin de cuentas, quién se acuerda? ¿El pueblo o "nosotros"? Por definición, la memoria popular existía antes que la entrevista....

Además, ¿esta memoria es realmente la del modelo? Sí, en su contenido y en su forma, sin duda: pero no en la forma de su forma, si se puede decir. A partir del momento en que está fijada en una escritura, esta memoria natural resulta pasiva. El acto de escritura asumido por otro pone en evidencia la ausencia de iniciativa y de proyecto, el hecho de memorizar no es un acto creador, no le sirve para nada al que recuerda, aunque despierte nostalgias o veleidades. La toma de conciencia, los procesos de análisis y de conocimiento, son obra del entrevistador (ya que él mismo puede *comparar* varios relatos, referirse a otros datos, identificar las alienaciones y los mecanismos de defensa de la alienación, etc.), y no del entrevistado, a quien la entrevista no cambia. El ejercicio de escucha etnológico no tiene la función de intervención que tiene el ejercicio de escucha psicoanalítico[64]. Además, la recogida de relatos de vida se refiere por definición a un pasado más o menos lejano, se dirige sobre todo a personas apartadas de la vida activa, delimita una memoria cortada de la acción y del presente. Sirve menos para reactivar los mecanismos de transmisión de una tradición dentro de un mismo medio, que para derivarla y anexionarla en provecho de una escucha de otro medio. Forma parte de una amplia transferecia colectiva de memoria.

El destinatario del libro o del texto que se obtiene de la entrevista no es el grupo social al cual pertenece el modelo. Es

---

[63] *Les Nouvelles littéraires*, 26 de enero -1 de febrero de 1978, informe realizado y presentado por Jean-Pierre Rioux.

[64] Algunos investigadores alegan en cambio la función individual de "psicoterapia" y la función social de intervención que puede tener la entrevista: pero este efecto no es la finalidad de la entrevista, y a veces ni siquiera es previsible, ni controlable por la persona que lo desencadena. Ver Jacques Gutwirth, "L´enquête en ethnologie urbaine", *Hérodote*, n° 9, 1er trimestre de 1978, p. 38-55.

evidente en el caso del *Journal de Mohamed* o en el de *Ahmed*, ambos analfabetos, e incapaces de imaginar el efecto que produciría su palabra transcrita[65]. Los padres de Jacques Destray parece ser que nunca llegaron a leer el libro de su hijo[66]. Madame Grenadou en un principio mantuvo una actitud hostil ante el proyecto de hacer un libro ("¿A quién le pueden interesar todas estas cosas?"), y una vez hecho el libro, se negó a hojearlo ("Nuestra vida, me la conozco de memoria[67]"). Se trata de casos extremos. Mémé Santerre y Gaston Lucas recibieron cartas de lectores del mismo medio que ellos, pero cuyo destino social había sido sin duda diferente: y con la televisión ocurre lo mismo que con los libros. Nadie pone en duda que el libro de Louis Lengrand se leyó en el Norte, el de Emilie Carles en el Briançonnais: pero es un efecto secundario de *eco*, y nunca se podrían haber publicado estos libros exclusivamente para el público local[68].

El corte etnológico

Desde hace algún tiempo, hay una serie de movimientos (análogos a lo que era la literatura proletaria en los años 1930)

---

[65] Los dos libros no fueron bien acogidos por la crítica africana (cf. *Révolution africaine*, 7.12.73 y *L'Algérien en Europe*, enero y marzo de 1974) que consideran que esos dos emigrados no son representativos y que la publicación de su discurso sirve para denigrar a su país. Estos monólogos no tienen nada que ver con la imagen que quieren dar de su país los portavoces de la comunidad argelina. Contra esas críticas y las de la prensa francesa en general (Tahar Ben Jelloun, en *Le Monde*, 6.12.1973, y Claude Jannoud en *Le Figaro*, 5.1.1974), Maurice Catani intentó alegar su carácter de documento etnológico (en *Vivre en France*, abril de 1974). Rechazados por el público lector argelino, y por la izquierda, estos dos relatos (que en cualquier caso debido a su sistema de presentación resultan difíciles de leer) tampoco tuvieron gran éxito entre el público en general.

[66] Al principio de *Un couple ouvrier traditionnel*, Jacques Caroux-Destray hace una aclaración sobre este punto. Sabe perfectamente que sus "modelos" no lo leerán. Más bien quiere dar un testimonio en su nombre, haciéndose él eco de su palabra. Y sobre todo tuvo que ser leído por lectores que tenían la misma posición social que él, que recientemente habían abandonado la clase obrera. El libro no tuvo ninguna repercusión en la prensa del partido comunista, sin duda porque no daba una imagen muy optimista de la clase obrera y describía sin disimulo su alienación.

[67] Entrevista en *Le Figaro*, 27.6.1966.

[68] Lo que la gente de la tierra lee entonces es la *escucha* que manifiesta la existencia del libro a la vez que el discurso cuyo contenido en líneas generales conocen.

que intentan suprimir ese corte etnológico, y hacer coger las riendas de su memoria a los propios interesados: llevar personalmente sus recuerdos y sus tradiciones. Estas tentativas se apoyan a menudo a la vez en el renacimiento y la conservación de las tradiciones locales o provinciales. En 1977, el Ecomuseo de Creusot organizó un coloquio sobre la "memoria colectiva obrera" cuya finalidad explícita consistía en acabar con esta separación y hacer que se conocieran "las partes interesadas", es decir, el historiador y el obrero. ¿Sería posible entablar un diálogo, hacer salir al historiador del gueto de la escritura y de la escucha etnográfica, poner a los obreros en condiciones de coger las riendas de la construcción de su memoria? Parece ser que el coloquio fue movido. Se trataba de intentar romper la lógica que hace que, a partir del momento en que la memoria obrera *se escribe*, deja de ser obrera y se mueve únicamente en círculos restringidos de militantes o de intelectuales (sin por ello tomar contacto con el público en general). Precisamente dentro de esta contradicción se ha tomado la "literatura proletaria" del periodo de entreguerras, y es lo que explica, dicho por el mismo Michel Ragon, su fracaso. Más recientemente, el estudio de la historia del movimiento obrero, iniciado por Jean Maitron, y apoyado por la revista *Le mouvement social*, ha chocado con la misma dificultad: ¡"una historia obrera sin los obreros[69]"!

Sin duda la clase obrera está más bien dividida entre las formas de evasión, de alienación, o de promoción que presenta la cultura dominante a través de los *medios de comunicación* y las formas de acción y de discursos relacionados con el compromiso, que susceptible de consumir bajo forma de escritura su propia memoria tal como la reflejan los etnólogos.

Este corte aparece entonces en los conflictos, cuando un grupo pretende recuperar su memoria; o bien cuando es *interiorizada* por un individuo, que se encuentra en una situación en la que pertenece a la vez a ambos mundos.

Puede tratarse de una *interiorización* acertada, cuando la escritura se pone al servicio de una civilización que está desapa-

[69] *Le Mouvement social*, nº 97, octubre-diciembre de 1976, p. 163.

reciendo. Es el caso de Pierre-Jakez Hélias que, en *Le cheval d'orgueil* (1975), reconstruyó a partir de sus recuerdos, pero también a partir de los de su madre y otras personas, el mundo bretón de su infancia. Escrita primeramente en bretón, esta auto-etnología estaba destinada a circular dentro del medio estudiado y a ayudarle a conservar su identidad. El enorme éxito que tuvo la versión francesa publicada en la colección etnológica "Terre humaine" le ha hecho desempeñar al mismo tiempo otro papel, dando una memoria y una tradición sustitutivas al público en egneral de las ciudades, felices de recuperar así sus raíces.

La *interiorización* también puede ser trágica, y manifestar el desmoronamiento de una identidad. Una de las más interesantes recopilaciones de relatos de vida obrera es la que compuso un hijo de obreros que llegó a ser estudiante de sociología, y que cogió como modelo a su propia familia:*Vie d'une famille ouvrière*, de Jacques Destray. Desempeña distintas funciones. Su prefacio, que va dirigido al público intelectual, universitario, pone de manifiesto que pertenece al mundo de la escritura y de la teoría; lo muestra a la vez libre de la alienación de su familia y de su clase, que va a intentar analizar, pero también relativamente separado de ella y cuidando de no acercarse, convirtiéndose en un intelectual, al campo de los que le oprimen. En el libro propiamente dicho se deja oir la voz de los padres, recogida por la escucha del hijo entrevistador, pero también la voz del propio hijo recogida siguiendo el mismo método (pero, ¿por quién?). La escucha de la memoria popular se encuentra pues integrada en un acto auténticamente autobiográfico; es precisamente el mismo sujeto el que se encuentra dividido entre la palabra y la escritura, e intenta llevar a cabo un trabajo liberador[70].

---

[70] Sin duda resulta bastante paradójico leer como una autobiografía del autor ese libro que ante todo se considera un documento sobre el mundo de sus padres. Pero la torpeza con al que se intenta ocultar lleva al lector a experimentar la impresionante tensión de ese yo dividido, dividido entre dos mundos y dos lenguajes. En el prefacio, un lenguaje dramático y alusivo impone al lector una lectura autobiográfica. La nota final del libro que intenta teorizar la alienación de los padres muestra a un joven estudiante que no domina todavía el instrumento teórico que acaba de adquirir. El monólogo de "Gilles" es un caso excepcional de auto-entrevista solitaria con un magnetófono, cuya recomposición está intercalada de fragmentos de diarios íntimos. Cuatro discursos con estrategias y destinatarios diferentes, cuatro facetas de un yo roto, entorno a un silencio, la ausencia del discurso imposible que se dirigiría directamente a los padres.

Estos casos son relativamente raros, en este tipo de literatura etnológica: operan una forma de vuelta a la situación autobiográfica tradicional, en que el mismo sujeto es su propio informador, él es quien tiene la iniciativa, y escribe con el propósito de *construir* su identidad.

Estos dos ejemplos pueden servir también para separar distintos tipos de tentativas que hasta aquí he confundido de forma un tanto abusiva, las de los científicos para quienes la recogida de relatos de vida es un medio, y las de los escritores o periodistas para quienes es un fin. La confusión se debe a que las dos tentativas pueden dar lugar a publicaciones parecidas. Los libros de etnólogos o de sociólogos llegan a desempeñar, para el público en general que lee, el papel de "documentos reales" igual de apasionantes que las novelas psicológicas y populares, siendo el ejemplo más claro *Les enfants de Sanchez*: es Zola revisado y corregido por Faulkner. En sentido contrario una entrevista "salvaje" realizada por un escritor puede tomar un derrotero distinto tras haber recibido una especie de investidura "científica", como en el caso de *Grenadou, paysan français*, obra reeditada con el prefacio de un historiador. En la edición, se produce una especie de imbricación y de reversibilidad de los proyectos.

Pero la escucha científica y la escucha del público que lee (que determina las grandes tiradas y orienta las estrategias de los editores) son diferentes. Por parte del público, la memoria es muy selectiva, y la escucha de la "Francia profunda" privilegia indefectiblemente lo que corresponde a un deseo. Esta memoria tiene pues agujeros, indiferencias, amnesias; y en sentido contrario, obsesiones. Huellista, folclórica, utópica, tiene la función de recuperar raíces y de predicar una vieja sabiduría de resistencia, de optimismo o de resignación a las clases medias de las ciudades[71]. El mundo de los campesinos y de los artesanos será entonces privilegiado (porque corresponde a los orígenes cerca-

[71] "Mémé Santerre, es la conmovedora historia del hambre, de la pobreza, del frío, una historia de opresión, de guerra y de muerte. Y sin embargo, la felicidad brilla en esta existencia: Mémé Santerre, es ante todo la historia de un amor que lo ha cambiado todo, de un amor al que ni siquiera ha podido vencer la muerte, y que justifica un optimismo y una serenidad inalterables" (presentación del libro en la cubierta).

nos o lejanos de muchos, y al deseo de vuelta al "país" o a la naturaleza que manifiesta también la proliferación de residencias secundarias[72]). Nos sumergimos en el pasado no para entender mejor el presente, sino para olvidarlo. Tendrán éxito entonces *Mémé Santerre*, *Grenadou*, *Gaston Lucas*: su memoria será oída. O bien nos gustará ver, en *Pierrot et Aline*, el lento ascenso en la escala social de una familia humilde, de la que seguimos la historia formativa a lo largo de tres generaciones. Por el contrario el deseo mitológico investido en el obrero o en el trabajador inmigrado es mucho más débil: incluso es más bien sustituido por un temor que engendra cierta sordidez o amnesia. El título-río de un libro publicado en 1973 lo dice claramente: *Ahmed, la vida de un argelino ¿es un libro que la gente va a leer?* Gente, quizás, militantes, asistentes sociales. Pero *la* gente, el público en general, es menos probable. Preferiremos leer *Léonard, maçon de la Creuse* que representa sin embargo también la vida de los trabajadores inmigrados de la época, pero precisamente era *antaño*, en otra época, por la que uno ya no siente responsabilidad, mundo que tiene el encanto propio de la historia, del folclor, de las fuentes. Y, en los testimonios actuales el interés del público en general se dirige con más facilidad hacia el relato de la gente de clase baja, a las vidas normales y corrientes, que a las de militantes comprometidos y seguros de lo que hacen. Aquél a quien se le pide que recuerde ante el magnetófono no se da cuenta de que la escucha de su memoria obedece a una estrategia distinta de la de su propia memoria.

¿Se puede abolir este corte etnológico? Es lo que desean muchos investigadores y militantes. La única superación posible de la contradicción actual parece consistir en hacer *interiorizar* por los grupos estudiados la mirada que los enviados de las clases dominantes dirigen sobre ellos, para permitirles reapropiarse y utilizar para sus propios fines los medios de conocimiento y

---

72 A veces, la residencia secundaria es la que suele poner en relación al escritor o al periodista con su modelo. Alain Prévost había comprado la casa parroquial de Saint-Loup, Grenadou era uno de sus vecinos. La Mère Dénis, cuya biografía fue luego redactada por Serge Grafteaux, fue "descubierta" por uno de sus "vecinos" de Carteret, que trabajaba en París en el mundo de la publicidad.

los instrumentos de análisis. Cambio de situación en parte imaginaria: ya que si el modelo se convierte en su propio observador, perpetúa el sistema de observación (y los valores que presupone) y sigue definiéndose como modelo. El cambio real consistiría en transformar al antiguo investigador en modelo y observarlo desde otro punto de vista: se trataría de una revolución. Quizás este segundo cambio venga después del primero, pero no depende únicamente de las prácticas etnográficas...

En un plano teórico, prospectivo, es la finalidad que da Benoît Verhaegen a lo que él llama la "historia inmediata", esforzándose el investigador en compartir su saber con su modelo y en someter a su crítica el resultado de sus trabajos, para que se abola la división en provecho de la práctica política del modelo:

La enseñanza —sea cual sea la forma— tiene que permitir a la masa alcanzar un grado de expresión que le dé el dominio de los instrumentos esenciales del conocimiento científico; en segundo lugar, la publicación de las investigaciones tiene que recuperar prioritariamente al sujeto histórico, y no a la comunidad investigadora, los resultados (criticables y provisionales) del primer paso de conocimiento. En lugar de un sistema de publicación elitista orientado hacia arriba (autoridades investigadoras) o lateralmente (los colegas y la *intelligentsia*), es necesaria una difusión lo más amplia posible y accesible, sin obstáculos financieros o intelectuales, al conjunto de los actores históricos que están concernidos por la investigación con el fin de que la critiquen y la prosigan en función de su acción y de sus proyectos históricos[73].

¿Utopía o coartada? El proyecto resulta ambiguo, en la medida en que el investigador sigue conservando la iniciativa y sigue siendo detentor del saber: este es precisamente el problema de la relación del intelectual con las masas.

En un plano más práctico y más modesto, ello puede querer decir que las colectividades locales o las organizaciones obreras cogerían las riendas de su propia "historia inmediata". En este sentido es ejemplar la estrategia puesta en marcha por el Eco-

---

[73] Benoît Verhaegen, *Introduction à l'histoire immédiate*. Duculot, 1974, p. 192-193.

museo de Creusot, en colaboración con el I.N.A., para neutralizar la relación etnológica. La elección fundamental ha consistido en abandonar la *escritura* y realizar historias de vidas audiovisuales, recurriendo no al cine, sino a las técnicas de video. Ciertamente, estas costosas técnicas, relativamente pesadas, no son todavía medios de expresión populares manejables de forma individual[74]. Pero las ventajas son enormes. La información recogida por este medio es incomparablemente más rica que la de los relatos de vida grabados en un magnetófono y transcritos. En un plano etnográfico e histórico, es con toda evidencia la solución del futuro (más aún cuando nada impide sacar también de estos documentos transcripciones más manejables si se desea). Pero sobre todo, el hecho de no pasar por la escritura y lo impreso permite establecer inmediatamente una comunicación y una colaboración con el modelo, y hacer de la grabación un medio de diálogo interior a su medio. El lenguaje universal comprendido actualmente en Francia, es la imagen televisiva. Con el video, el relato de vida se puede ver en cualquier lugar en el que haya una televisión, y utilizarse como punto de partida en sesiones de animación y de discusiones locales. Se produce un "efecto de espejo" que estimula el discurso, la memoria y eventualmente la toma de conciencia crítica de los espectadores. El equipo de Creusot realizó así seis relatos de vidas de obreros, la de un antiguo diputado comunista de Creusot, y la de una señora dedicada a realizar obras de caridad para acabar con la miseria, entablando una visión "polifónica" de la vida de la región[75]. Es demasiado pronto para saber cuál será en el plano local el resultado concreto de este proyecto.

---

[74] Pero cabe pensar que la evolución del video será paralela a la del magnetófono en estos últimos veinte años, y que se convertirá en un instrumento de uso más corriente.

En el campo del super-8, el INA ha promovido actividades dentro de talleres de carácter "etnográfico" en Francia y en Africa (ver *Le Monde*, 27 de abril de 1978, "Talleres super-8 en Francia y en Mozambique" y "Cuando los excluidos hablan de sí mismos").

[75] Ver nota 9, p. 12 de este documento. De cada relato de vida (que cubre varias horas de cinta y ha sido realizado a través de relaciones de larga duración con los modelos, y con su participación) se han sacado, tanto para el público local como para la televisión, una media de 50 minutos de duración de la cinta. Pero se trata sólo de una primera utilización de este material tan valioso.

Pero los documentos ya realizados son de una enorme riqueza. El dispositivo establecido no debería ser considerado como una coartada de los etnólogos para acallar su mala conciencia, sino más bien como la búsqueda de un compromiso, de un mal menor, de una situación etnográfica moderada. El futuro se encargará de decir si este trabajo de emancipación y de distanciación ha contribuido a cambiar el juego de las relaciones sociales cuyo producto es él mismo.

Memoria, diálogo, escritura: historia de un relato de vida

Dentro de una amplia perspectiva, voy a seguir las etapas de la producción de un relato de vida escrito, desde el principio de la investigación hasta el momento en que el lector tiene el relato en sus manos. ¿Para qué sirve semejante recorrido? Desde un punto de vista "literario", es una forma de templar el efecto "realista" producido por estos libros. Cuanto más "logrado" esté el texto, menos preguntas se hará el lector: se verá cogido por la evidencia. No tiene ganas, ni medios para conocer la razón de los efectos que experimenta. Los análisis que siguen podrán aclarar su lectura y, en un plano más teórico, contribuir al estudio del texto realista. Desde un punto de vista "científico", confirman una preocupación de método ampliamente extendida: el propio relato de vida tiende a convertirse en un objeto de investigación total, a la vez que en un instrumento de observación de un campo que iría más allá. ¿Qué valor tendría en efecto una información obtenida a través de una técnica que no fuera conocida y dominada por el que la utiliza?

Literarias o científicas, las investigaciones basadas en el relato de vida tienen muchos puntos en común. Sacaré mis ejemplos de ambos campos, teniendo en cuenta el proyecto de cada uno. El investigador literario está guiado, en la elección de su modelo, en sus procedimientos de trabajo, por la necesidad de desembocar en un texto legible y vendible, es decir, por las espectativas y las exigencias del lector al cual va dirigido. Trabaja solo, sobre un único modelo, sin plantearse demasiados problemas de método. El investigador científico no tiene como

fin la publicación, sino la constitución de archivos o la elaboración de un medio de observación nuevo para estudiar el objeto construido por tal o cual disciplina. Trabaja a menudo en equipo, sobre múltiples modelos, y metódicamente. Pero, de hecho, las oposiciones son mucho menos claras. Los científicos acaban publicando para el público en general. El empirismo y el aprendizaje sobre el terreno son a veces el destino de los investigadores en tales entrevistas[76]. Y en sentido inverso, hay que reconocer que en Francia al menos, son precisamente escritores los que hasta ahora han producido los relatos de vida más detallados y elaborados.

La relación de entrevistas

"¿Mi vida? No es interesante..." Es decir: "Nada interesante *para usted*." Sin duda encontramos tales fórmulas preliminares con la misma frecuencia que las fórmulas que manifiestan un deseo de escucha. La recogida de relatos de vida plantea los mismos problemas que cualquier tipo de entrevista, pero los plantea de forma intensa y dramática. Existe una gran diferencia entre una entrevista a lo largo de la cual se hacen preguntas durante un tiempo limitado, y una sola vez, a un amplio número de personas, siendo considerada cada una de ellas, y considerándose, como un informador sobre un tema dado, y una entrevista a lo largo de la cual se escucha a un reducidísimo número de personas (a veces una sola), durante un tiempo que puede ser de varios meses, o de más de un año, siendo finalmente tratado

[76] Está claro que existe una larga tradición de la encuesta a través de una entrevista en el campo de las ciencias sociales (ver *Les méthodes de recherche dans les sciences sociales*, publicado bajo la dirección de Léon Festinger y Daniel Katz, PUF, 1963, cap. VII y VIII). Pero la recogida de relatos de vida plantea una serie de problemas particulares. En Estados Unidos, el desarrollo de la historia oral practicada a gran escala llevó a la creación de cursos de iniciación a la recogida, y a la publicación de pequeñas guías prácticas (por ejemplo la de Willa K. Baum, *Oral History for the Local Historical Society*, de la que se han hecho varias ediciones a partir de 1969).

En Francia, hay que referirse a la *Guide d'étude directe des comportements culturels* (1953), de M. Maget, CNRS, 1962 ("Biographie", p. 81-89, "Relations directes entre enquêteur et informateur", p. 171-176, etc.), ya antigua desde un punto de vista técnico, y que además no estudia el relato de vida en sí.

cada modelo como centro de la entrevista, y como informador sobre sí mismo.

Una vida se puede contar en una, diez, cincuenta horas. Obtendremos así grados de *aumento* diferentes. Ciertamente, la cantidad de información no aumenta proporcionalmente a la duración de la entrevista: pero la calidad puede cambiar. El alargamiento de la entrevista supone y da lugar a una personalización de la relación; de la calidad de la relación depende en gran parte el interés del relato recogido. Ya que un relato de vida no es simplemente una serie de informaciones (que se podrían obtener a través de otros medios): es ante todo una estructura (la reconstrucción de una experiencia vivida en un discurso) y un acto de comunicación.

Siempre es el entrevistador quien elige el modelo y quien tiene la iniciativa de la entrevista. Puede ocurrir que la relación interpersonal haya existido antes de la entrevista, y que la entrevista haya nacido de esta relación o se haya incorporado a ella, o que en sentido contrario, sea la entrevista la que haya engendrado la relación como su medio. Sin hacer generalizaciones, el primer caso es el mejor, no sólo porque el modelo estará dispuesto a hablar "naturalmente", sino porque el entrevistador tendrá ya una amplia comprensión de la historia del modelo, del medio en el que vive, y podrá así captar mejor lo implícito de su discurso. Jacques Destray, que entrevistó a sus propios padres (*La vie d'une famille ouvrière*), luego a viejos amigos (*Un couple ouvrier traditionnel*), se encontró de entrada en la situación que los demás entrevistadores tratan de reconstruir conforme van realizando el trabajo. Muy a menudo, los investigadores eligen como lugar de entrevista un pueblo o una región del cual son originarios, o que conocen desde hace mucho tiempo. Cuando esos lazos familiares o regionales no existen, es necesario que una amistad o un encuentro fulgurante legitime la relación de entrevista: encuentros casuales como el de Serge Grafteaux con una anciana campesina internada en un asilo, el de Maria Craipeau con un minero convaleciente en el sur de Francia, o el de Adélaïde Blasquez con un vecino cerrajero al que salva del suicidio. Pero en todos los casos, salta la chispa, la amis-

tad, luego la palabra que el entrevistador recoge[77]. Si no se presenta ninguna de estas circunstancias favorables, lo que por desgracia ocurre en muchas entrevistas científicas dirigidas a desconocidos, el entrevistador va avanzando a base de aciertos y de errores, abandona las entrevistas que "no dan nada", explota modelos con los que ha "enganchado", y que parecen representativos.

Al principio, el entrevistador y el modelo tienen proyectos diferentes: el entrevistador tiene que crear una conexión entre estos dos proyectos, encontrar un punto intermedio en el que no se den contradicciones. Él mismo llega con un plan perfectamente definido (recoger relatos de vida para estudiar tal o cual fenómeno), a veces incluso con un esquema preciso del campo que su investigación tiene que cubrir; y pertenece de forma más o menos clara a una clase social, es el representante de una institución que dirige su investigación, y que es la destinataria de la misma. Su demanda tropezará bien con resistencias directas (rechazo o laconismo) o indirectas (las respuestas se harán en función de la imagen que el modelo se haga de lo que pide el entrevistador: lo que él quiere que se le conteste, pero también lo que *conviene* contestar a la demanda que proviene de esta instancia social). A estas resistencias referidas a la relación de entrevista hay que añadir otras, propias de la forma en que el modelo ve su vida, y que sólo se revelarán más tarde. Si el entrevistador quiere obtener algo más que informaciones sobre un tema, no deberá hacer que desaparezca su intervención (no puede hacerlo), sino metamorfosearla: tiene que saber escuchar de forma que se vaya poniendo progresivamente en el lugar del *narrador virtual* implicado por el discurso del modelo, es decir, llevar al modelo a manifestar su narrativa, si se puede decir, operando una transferencia en el entrevistador[78]. Para decirlo de

---

[77] Pero también hay, en estos casos concretos, una *puesta en escena* de la relación con el modelo, destinada a seducir y a motivar la escucha del lector.

[78] Las situaciones respectivas, en el plano de la edad, del sexo y de la posición social, desempeñan una función capital en la transferencia del modelo, y en la contratransferencia del entrevistador. Por ejemplo, un obrero ya mayor entrevistado por un joven estudiante podrá encontrar en él, y en la atención que le presta, una compensación ante la indiferencia de sus propios hijos que han iniciado una promoción social y se alejan de sus orígenes.

forma más sencilla, hay que darle confianza para que establezca su propio "pacto autobiográfico", y para que acepte hablar dentro de un sistema de escucha, que en última instancia no controla, como si lo controlara.

En este plano, la entrevista es una tarea de seducción. Según el equilibrio del provecho que saquen el entrevistador y el modelo, se podrá ver en ello una relación de ayuda o una forma de violación. De todas maneras, desde un principio la relación no es igual. Al empujar a alguien a contar detalladamente su vida, al ir metódicamente en busca de su deseo de hablar, al ofrecerle la escucha que le falta, provocamos un proceso capital para él, removemos bruscamente un pasado que quizás no tendría que resurgir necesariamente. La emoción o la confusión son a veces profundos. Ciertamente también tiene su parte de placer: contento de hablar, sobre todo contento al ser escuchado por alguien que así reconoce el valor de su propia vida. Liberación al poder decir lo que se estaba deseando decir, como era el caso de Gaston Lucas, cuya tentativa de suicidio era en realidad un deseo de ser escuchado, y para quien la entrevista pudo desempeñar, aunque de forma pasajera, la función de una psicoterapia. Agitación también para algunos modelos, a quienes ese lento remover de la memoria acaba por impedirles dormir. Emoción de un Grenadou llorando al escuchar leer su propia vida, y diciendo a su entrevistador: "No te puedes imaginar la emoción que me produce ver mi vida resumida en unas horas[79]."

El que, por propia iniciativa, inicia este proceso para llevar a cabo una entrevista, asume cierta responsabilidad. Pero él mismo no se implica de la misma manera. Por muy atento, por muy abierto, por muy animado que esté, ciertamente no arriesga nada e inevitablemente no juega limpio. No es cuestión de acu-

---

Por lo general, la entrevista se hace mano a mano. A veces, el modelo suele estar acompañado de su pareja, que desempeña una especie de función de control (en tanto que destinatario del relato), o participa si surge la ocasión en el diálogo. También se suelen realizar de forma sistemática relatos de vida de parejas: el cuestionario del entrevistador es una combinación de preguntas a ambos modelos, que dan las respuestas tanto uno a otro como al entrevistador, o se ceden la palabra, comentan o rectifican el relato del otro, etc. Esta situación es la más productiva e interesante, por el hecho de que es la que más se acerca a la observación de un discurso independiente de la entrevista.

·79 Entrevista de Alain Prévost, *Le Monde*, 12 de abril de 1969.

sarle de hipocresía, pero estructuralmente su función es la de un agente doble. Tiene dos funciones, una, la principal, que es la de llevar el tipo de información que esperan a las instituciones o al público en nombre de los cuales hace la entrevista; la otra, que es el medio de la primera, consiste en desempeñar el papel de narratario poniéndose en el lugar del modelo. En algunos casos, ello puede llegar hasta la *imitación* de una reciprocidad: "Por lo demás, para establecer entre nosotros una situación de igualdad total, dice Adélaïde Blasquez, yo también le hacía confidencias igual de íntimas[80]." Igualdad muy limitada, ya que las confidencias del entrevistador, una vez desempeñada la función de reclamo, desaparecen sin ser transcritas. Este doble juego lo podemos observar cuando escuchamos con el entrevistador la grabación de una de las sesiones con el modelo: la diferencia entre el discurso que mantiene con nosotros y el que dirige al modelo es apreciable, sobre todo si se le ocurre comentar en voz alta la grabación cuando la escucha y sus dos discursos se superponen...

Pero la duplicidad es necesaria para la mediación. La habilidad del entrevistador consiste en saber mantener un equilibrio entre sus dos funciones, la de instancia externa (entrevistador) y la de instancia interna (narratario). Lo que puede parecer, visto desde fuera, una comedia entretenida, corresponde de hecho a un difícil trabajo de escucha, de atención y de comprensión. Sin ese trabajo, no habría ni emisión del relato de vida ni transmisión posible. El entrevistador consigue su objetivo cuando cree que ya no tiene que intervenir, cuando considera que el modelo le ha impuesto su propio pacto autobiográfico y ha cogido las riendas de la construcción de su relato (de hecho el entrevistador ha conseguido "imponerle" al modelo su propio pacto). Un relato de vida, por lo general, se elabora siguiendo la técnica de la entrevista semidirigida, en la que el entrevistador, a la vez que ha preparado una guía de preguntas, está atento a la lógica propia del discurso que suscita, utiliza sus intervenciones tanto para que detalle y desarrolle sus ideas como para hacerle seguir un orden preestablecido. A la vez que sirve para *catalizar* la

---

80 *Gaston Lucas, serrurier*, p. 262.

producción del relato de vida, la escucha doble tiene como función preparar su transmisión. El actual receptor del relato, el entrevistador, se convertirá en el emisor cuando tenga que transcribir y montar el texto. Su escucha ya está organizando el lugar del futuro destinatario dentro del relato que va a contar, preparando la aclaración de lo implícito que le resultaría incomprensible, y llevando a cabo el trabajo de análisis y de comentario que guiará el montaje.

También hay que decir que la grabación de las entrevistas, sobre todo, la puede utilizar el propio entrevistador. La cinta sólo recoge la palabra del modelo: lo demás (actitud, miradas, gestos, etc.) sólo lo puede relacionar por asociación el que ha llevado a cabo la entrevista. En cuanto al trabajo de escucha y al conjunto de la relación con el modelo, no son cosas que se puedan grabar. Los documentos sonoros tienen que ser conservados para poder ser analizados por otras personas, pero el que los ha recogido es el que puede sacar mayor provecho a la hora de sacar un relato de vida.

Por la misma razón, resulta difícil valorar un relato de vida por el número de horas de grabación. Puede que lo importante sea más bien la calidad y la *duración* de la relación: es necesario un cierto tiempo para su maduración, tanto por parte del modelo como por parte del entrevistador. Tiempo para recordar, tiempo para comprender. Se vuelve a caer varias veces en los mismos temas o en los mismos acontecimientos. O bien el trabajo se hace a través de elaboraciones sucesivas, lo cual implica cierta colaboración por parte del modelo, que tiene que volver a comentar o detallar un relato anterior, produciendo una especie de "efecto de espejo". Seis meses de conversaciones cotidianas en el caso de *Gaston Lucas*, sesenta horas de grabación en el caso de *Grenadou*. Entrevistas a lo largo de un año con sus padres en el caso de Jacques Destray[81]. Pero sólo cuatro horas en el caso de Mémé Santerre. Unas horas por modelo en las

[81] "A lo largo de un año, estuve entrevistando a mis padres con un magnetófono. No tienen estudios y el trabajo de maduración fue complicado. Poco a poco conseguí una verdadera "recreación" de su vida" (entrevista realizada por M.-F. Leclere a Jacques Destray, *Elle*, 3 de abril de 1971).

entrevistas que tratan de conjuntos de individuos: sin ser inevitable, en este caso hay una proporción inversa entre el número de modelos y la duración de las entrevistas[82]. No se podría establecer una "media": el tiempo sólo es uno de los datos que condicionan la calidad del resultado. Todo depende de la memoria y de las cualidades del modelo, de la sensibilidad y de la inteligencia del entrevistador. Todo depende sobre todo de la finalidad perseguida: no se hace una entrevista de la misma manera cuando el entrevistador sabe que tendrá que convertirse a su vez en el redactor del relato personal de esta vida , que cuando el relato simplemente tiene que ser archivado y "tratado" como un elemento más de un conjunto para el estudio de un problema.

El orden de una vida

Los relatos de vida sólo existen, en la mayoría de los casos, en estado *virtual* en el momento en que el entrevistador interviene. Ciertamente encontramos narradores natos, o charlatanes, que ya han contado en muchas ocasiones ante públicos más o menos complacientes la "gesta" de su vida. "¿Mi vida? Es una auténtica novela", "Mi vida, ya la he contado cien veces, con ésta ya serán ciento una". El entrevistador recoge pues una "literatura oral" ya elaborada. Cada pequeña colectividad tiene sus memorialistas, y a veces sus mitómanos, que son informadores privilegiados, a la vez que ligeramente sospechosos. Y cada uno de nosotros posee, para uso íntimo, una versión "oficial" de su propia historia, pero la mayoría de las veces de forma rudimentaria. Ese relato "espontáneo", por sí solo, no podría durar más de una o dos horas, y la curiosidad del entrevistador no tiene por qué coincidir forzosamente con el campo que cubre. Incluso cuando la entrevista inicia un discurso preconstruido, es precisamente en el diálogo cuando el relato de vida se elabora.

---

82 Pero en este caso, la maduración del entrevistador se produce pasando de un modelo a otro, y la multiplicación del número de modelos puede, en cierta medida, compensar la falta de profundidad de la relación con cada uno.

Todo relato autobiográfico es producto de una negociación entre una oferta y una demanda. Cuando uno escribe su vida, él mismo desempeña las dos funciones, en este caso repartidas entre dos individuos. Ese diálogo (interior) es difícil de conocer: Stendhal es prácticamente el único escritor que ha llevado a cabo (en *La vie de Henry Brulard*) un proceso verbal día a día de un trabajo autobiográfico que se está haciendo. Realizando una especie de fenomenología de la entrevista, nos ha mostrado tal cual los zigzags, las desviaciones y las repeticiones, las reacciones inmediatas, lo anecdótico y lo importante en desorden —con este método, que es el de muchas entrevistas, en el que se empieza por "cubrir" rápidamente la tela para a continuación volver de nuevo a cada elemento, y para hacer contar al modelo varias veces la misma cosa dentro de una progresión espiral. Esta estética del borrador, que encontramos también a veces en los relatos de análisis, es apasionante porque permite seguir la realidad del trabajo de la memoria y asistir al conflicto o a la confrontación de la cual surge el relato.

Raro en la autobiografía, este método de exposición (que sigue el orden de la invención) es igualmente raro en las ediciones de relatos de vida. Se comprende perfectamente la razón: el entrevistador tiene siempre más o menos planeada la construcción de un orden (orden de un análisis, orden de un relato agradable de leer). Volver al orden de invención es para él una operación *de segundo grado*, que sólo se puede hacer una vez realizada una construcción cualquiera, a partir de la cual retrospectivamente el orden de invención podrá ser evaluado. Quizás esa vuelta crítica a los procedimientos se desarrollará más tarde, cuando se hayan publicado un número suficiente de relatos. Por el momento sólo tenemos a Maurice Catani (*Journal de Mohamed*) que haya elegido de entrada como orden de exposición el orden de invención. Esta apuesta, válida desde el punto de vista científico, es arriesgada desde el punto de vista literario: el orden de invención le resultará a menudo a un tercero como algo desordenado. En un texto escrito, tal "desorden" sólo se puede soportar si se estiliza[83].

---

[83] En *Camoin ou le voyage d'hiver* (Minuit, 1978), Robert Davezies reconstruyó brillantemente su diálogo con un anciano campesino en el que contaba "su" guerra de 1914, y recordaba su juventud.

¿Desorden con relación a qué? Solemos tener tendencia a tratar los elementos de información que suscita el diálogo como si fueran piezas de un rompecabezas que hubiera que *re*construir, como si existiera un modelo virtual ideal (un orden) cuyos indicios dispersos y mezclados serían estos elementos. La hipótesis es necesaria para el trabajo. Pero este orden virtual no tiene por qué ser el mismo para ambas partes. Lo que revela el discurso de la memoria será apreciado por el investigador no sólo con relación a la lógica interna de esta memoria, sino también con relación a su propio proyecto. Al principio de estas entrevistas, siempre hay una diferencia, más o menos grande, y sobre todo más o menos controlada por el entrevistador, entre su curiosidad y el discurso del modelo. En primer lugar porque una parte de lo que quiere saber corresponde, para su modelo, a lo *implícito*: son muchas las cosas que el modelo sabe, de las cuales eventualmente es capaz de acordarse, pero que no tiene ninguna necesidad de decir, porque es algo que se da por sabido y no está cargado de ninguna significación individual para él: forma parte de la cultura de su medio, y sólo tiene interés visto desde fuera. La curiosidad del entrevistador le saca de la evidencia de lo cotidiano: sin apreciar las implicaciones de ello, revelará como informador elementos sobre los aspectos más variados de su infancia, su educación, su vida profesional, familiar, religiosa, política, sus aficiones, sus relaciones sociales, etc...[84] Su discurso será entonces percibido (y guiado) por el entrevistador en función de una serie de preguntas que no conoce, y que tiene muchas posibilidades de perturbar si lleva a cabo realmente el juego del relato de vida, es decir, si cuenta su historia tal como se le va ocurriendo y tal como se la contaría a la gente de su propio

---

[84] Todo depende del objetivo, ambicioso o muy concreto, de la entrevista. Un objetivo ambicioso como el de los Archivos orales de Francia (que intenta cubrir la infancia, la formación, la vida profesional, la vida familiar, la vida doméstica, los gustos, la vida religiosa, la vida política y sindical, las relaciones sociales, y elaborar el balance de una vida) tiene muchas posibilidades de dejar de lado, pero también de incluir, el discurso autobiográfico del modelo. Por el contrario, una entrevista que tenga un objetivo más concreto puede situarse perfectamente al margen por completo de este campo.

La existencia de un guión previo, y eventualmente de hipótesis que haya que verificar, es necesaria para guiar la entrevista y permitir su análisis, pero también es un inconveniente. El modelo, al notar la presencia de este guión, se suele acomodar al mismo: se corre el riesgo de no seguir otro orden que el que se ha aportado.

medio. Cada relato de vida tiene su forma, su enfoque, sus obsesiones, que el entrevistador puede considerar como un límite. Por otro lado, la motivación de las entrevistas, sobre todo cuando van dirigidas a personas de avanzada edad, consiste en reconstruir la mentalidad o la forma de vivir de otra época, un mundo en vías de extinción, etc. Ahora bien, evidentemente un relato de vida no revela directamente la forma de vivir de otra época, sino lo que se recuerda[85]. En este caso también existe una gran diferencia entre el proyecto inicial del entrevistador y el proyecto "autobiográfico" virtual del modelo.

Estas diferencias hacen que la mayor parte del tiempo el entrevistador considere la memoria del modelo a la vez como campo de investigación, pero también como obstáculo para el conocimiento. Tropieza con una resistencia: esta memoria tiene una forma, manías, una estrategia, no es inerte, aunque todavía está inexpresada o virtual. Podrá tener primeramente una reacción *negativa* (evaluará, atando cabos, el grado de "fiabilidad" del testimonio, identificará los factores que comprometen esta fiabilidad, —olvido, desconocimiento, repetición de estereotipos, etc.— con el fin de rectificar y de seleccionar la información obtenida), luego eventualmente *positiva*: ya no considerará el trabajo de la memoria como una deformación, sino como una forma, que se convertirá por sí misma en objeto de conocimiento (memoria individual, memoria colectiva). Las informaciones obtenidas a través de otras fuentes se convertirán entonces en simples puntos de referencia para apreciar la memoria como algo vivo, y no como testimonio de algo vivido anteriormente. El discurso de la memoria, con sus obsesiones, sus resistencias y sus lagunas se presentará como una forma ideológica digna de análisis. Ciertamente, en esta ocasión se trata más bien de una aproximación sociológica o etnológica que de una aproximación histórica: pero sin duda, precisamente de esta manera

---

[85] Esto puede parecer evidente, pero no tiene por qué serlo: Daniel Bertaux (*op. cit.*, p. 160-189) analiza detalladamente las dificultades a las cuales se enfrentaron los investigadores canadienses que recogieron 150 relatos de vida para analizar de qué forma los habitantes de la región de Quebec vivieron los cambios sociales en los últimos treinta años, y que finalmente se dieron cuenta de que "el recuerdo del pasado se hace constantemente a través de los esquemas de interpretación contemporáneos...".

el proyecto del entrevistador estará lo más centrado posible con relación al del modelo, y el análisis resultará sumamente fecundo. La recogida de informaciones históricas sólo es un subproducto del relato de vida: precisamente tomando el relato de vida al pie de la letra, como un *discurso*, se podrá hacer de él un estudio pluridisciplinar (sociológico, psicológico, lingüístico y "literario"[86]).

Este discurso de la memoria es un laberinto. La primera preocupación del entrevistador es la de orientarse dentro de él. Tal como lo hace todo autobiógrafo, se referirá a *ejes de coordenadas* para situar unos con respecto a otros los elementos suministrados por el modelo, evaluar las deficiencias y empezar a hacer un índice que le resultará útil a la hora de montar el relato. El primer eje es el *cronológico*. Parece natural hacer contar una vida "en orden": por lo general, es el procedimiento seguido por la mayor parte de los entrevistadores. Pero no es el procedimiento "natural" de la memoria. La perspetiva que un individuo tiene de su propia vida no es unitaria: se parece menos a la perspectiva de la pintura europea clásica que a la construcción dividida en compartimentos de la pintura medieval[87]. Cada sector de vida tiene su propia construcción, no isomorfa, y no enlazada, con la construcción de los sectores vecinos. El propio entrevistador, para construir un relato legible, pero también para comprender la ley de las diferentes construcciones, está obligado a referirse a un calendario único, a integrar en una misma

---

86 El relato de vida desarrollado es por definición a la vez un objeto y un instrumento de estudio pluridisciplinar. Ninguna disciplina podría pretender explotar toda la información y la significación que incluye. Sino que cada disciplina tiende, al recogerlo y "tratarlo", a dar prioridad a lo que considera que puede analizar. La división del trabajo científico hace que sociólogos e historiadores no hayan recibido necesariamente una formación en el campo de la psicología, la lingüística o la semiótica (o viceversa). Por ello es necesario bien la constitución de equipos de investigación pluridisciplinares, bien un sistema de intercambio que permita nuevos análisis de los documentos.

87 Pero además, la construcción de un relato lineal, que englobe toda una vida dentro de una "perspectiva caballera" continua, puede que no tenga ningún parecido con las perspectivas temporales que manifiesta la narración oral en el diálogo. Ninguna relación, por ejemplo, entre lo que decía Mémé Santerre (cuyos recuerdos, además, estaban liados), y el jardín a la francesa que describe Serge Grafteaux. El hecho de que a Grenadou le emocionara ver su vida resumida por escrito en tres horas (cf. p. 281, n.1), se debe a que nunca la había visto desde una perspectiva unitaria. Es como si le hubieran enseñado, desde un avión, su pueblo.

sucesión de antes y de después los elementos de relatos separados. Precisamente con relación a esta cronología teórica, el diálogo parecerá seguir la historia de manera "desordenada", con anticipaciones y flash-back, y sobre todo incoherencias. El segundo eje que utiliza el entrevistador está quizás más cerca del orden del discurso de la memoria: es el eje *temático*. Parece más facil hacer evocar a continuación las diferentes experiencias de trabajo, de vida familiar, de guerra, etc.; la puesta en orden "cronológica" se efectúa con bastante facilidad dentro de tales series, y la definición de un eje por el entrevistador tiene posibilidades de coincidir en gran parte con la práctica asociativa del modelo. Pero estos dos ejes, que sirven para guiar la emisión y la recepción del discurso, no bastan para aprehender el sentido del mismo. Definen el espacio en el que se va a inscribir una figura, no las leyes de construcción de esta figura. Ocurre que unos relatos de vida no "cuajan", quedan como una colección de informaciones, clasificables cronológicamente y temáticamente (es decir, eventualmente explotables dentro del marco de una investigación que trate sobre series de modelos), pero desprovistas a primera vista de una forma o de una significación de conjunto. Jirones de lenguaje amontonados en ficheros, vidas a trazos. Quizás sea ser víctima de lo que Daniel Bertaux llama la "ideología biográfica", el querer a toda costa buscar una unidad en una vida[88]. Pero en este caso se trata menos de una vida que de su forma en la memoria, de la unidad que cada cual trata retrospectivamente dar a su vida. La ideología biográfica la pone más o menos en práctica todo aquel que se piensa como sujeto. A veces más bien menos que más, y nos encontramos entonces ante algo que no llega realmente a constituirse en relato.

El investigador, conforme va construyendo la información siguiendo los dos ejes, cronológico y temático, tiene entonces que seguir la lógica del discurso del modelo, no sólo la organización de su relato y los comentarios con los que lo acompaña,

---

[88] Daniel Bertaux (*op. cit.*, p. 194-196) rechaza el postulado biográfico, según el cual toda vida presentaría una unidad interna porque ha sido vivida por la misma persona: cada vida no tienen una unidad en sí, lo único que le puede dar una unidad real es la unicidad de las relaciones sociales en que avanza.

sino también todo lo que pertenece a lo implícito, y que se manifiesta por su forma de asociar o de derivar. Lo cual supone que le deja hablar, que interviene no para proseguir su propio cuestionario sino para aclarar el camino seguido por el otro, y que a veces no tenga miedo al silencio. Este tipo de escucha necesita una gran familiaridad con el modelo: y a menudo el investigador puede descubrir estos silencios y estas asociaciones, sin estar en condiciones de explorar, de hacer explorar por el modelo, las redes subyacentes (sino haciéndole volver a hablar en otro momento de un tema relacionado). Una parte de estas relaciones, que no podrán ser utilizadas para la reconstrucción del relato, guiarán el trabajo de análisis[89].

Pero la mayor parte de los relatos manifiestan claramente una organización en el plano temporal, de la relación con el grupo, y se refieren a un orden de valores. La historia está estructurada por orígenes, umbrales, acontecimientos clave (que a menudo son las grandes rupturas históricas y sociales que han marcado la vida de cada uno, pero también a veces acontecimientos individuales que dan a la vida su propia estructura dramática), y el narrador, trasladando el pasado al presente, valora la continuidad y el cambio. En el relato se expresa la actitud del modelo con relación a su grupo y al conjunto de la jerarquía social tal como la percibe (fusión en el grupo, actitud individualista, cambio de posición social o ascenso social, etc.). Todos estos elementos dibujan *formas de vida* reconocibles en el discurso del modelo y que, a diferencia de las reconstrucciones cronológicas, no le deben gran cosa a la intervención del entrevistador. Estas propiedades del relato de vida sobre todo han sido utilizadas hasta ahora como indicios de actitudes y de mentalidades dentro del marco de análisis sociológicos e históricos. En absoluto han sido consideradas en sí mismas como formas

---

[89] Ver sobre este tema Sélim Abou (*op. cit.*, p. 14-15) que sitúa la escucha etnológica con relación a la escucha analítica de un relato de vida. Sin duda había que tener en cuenta también, para plantear este problema, la edad del modelo. Sélim Abou y Oscar Lewis en *Les enfants de Sanchez*, entrevistan a personas jóvenes, que están viviendo los conflictos de los cuales hablan: resulta en este plano mucho más interesante analizar su discurso que el de un anciano campesino o el de un obrero que recuerda los conflictos de otra época.

de lenguaje que un estudio de poética permitiría analizar, y eventualmente clasificar en tipos. Ya que existen *funciones* en el lenguaje para hablar de la vida de uno: algunos investigadores han intentado ver si no repetían de forma regular, por ejemplo bajo la forma de una oposición entre relato "épico" y relato "ficticio[90]". Las decenas de relatos de vida que actualmente se están recogiendo deberían permitir poner en práctica este tipo de hipótesis. Podrían también suministrar un nuevo campo de investigación y de aplicación a la poética del relato, que se ha desarrollado, como la lingüística moderna, a partir de textos escritos y ha tendido a despreciar la narración oral. ¿Cómo se construye un relato oral suscitado por un diálogo? ¿Cómo se articulan discurso y relato, y, en el relato, resumen y escena, descripciones y diálogos referidos? ¿Cómo se definen los actuantes? A medio camino entre la sociolingüística y la poética del relato, tenemos un inmenso campo de investigación sobre el relato en estado "salvaje", y sobre la expresión de la identidad personal en las diferentes clases sociales[91].

Tratamiento

Resulta difícil precisar el momento en que las entrevistas propiamente dichas acaban, y en que el entrevistador se queda "solo" frente a los materiales recogidos: a menudo los procesos de tratamiento son implicados por el método de investigación e iniciados paralelamente por él, y un intercambio hace participar al modelo en ciertas fases de la elaboración. Se puede ir trans-

---

90 Martine Burgos, "Sujeto ficticio o sujeto histórico", comunicación en la jornada de la Asociación de sociólogos de lengua francesa, 21 de marzo de 1978.

91 Un estudio de la narración oral autobiográfica debería permitir experimentar hipótesis como la de Noëlle Bisseret, estableciendo una oposición entre el "yo" primera persona, ordenando el mundo, que es un privilegio de las clases dominantes, y el "yo" no persona, ordenado, que es el destino de los dominados ("Langages et identité de classe: les classes sociales "se" parlent", *L'année sociologique*, vol. XXV, 1974, p. 237-264). La reflexión sobre este problema puede verse impedida por la orientación popular de la historia oral francesa: la recogida de relatos de vida orales se tendría que hacer en las mismas condiciones en todos los medios para que se puedan comparar cosas comparables. Si no, podemos llegar a confundir lo popular con lo hablado.

cribiendo entre sesión y sesión de entrevistas, mostrar al modelo una versión montada del relato para iniciar una nueva fase de la entrevista, etc. Para la claridad de la exposición, no obstante, supondré ese momento totalmente teórico en que el entrevistador considera la entrevista finalizada (bien porque, en un recorrido cronológico, se haya llegado hasta el presente, bien porque el modelo, por mutismo o por repetición, haya llegado a un punto en el que ya no suministra ninguna nueva información, bien porque el entrevistador se sienta saturado y porque el carácter de la relación se agote).

El trabajo de redacción será largo y delicado. El entrevistador se encuentra con sus cassettes, notas cogidas a lo largo de las entrevistas, eventualmente una primera transcripción rápida, un conjunto de materiales en desorden, repetitivos, y es el único que puede explotarlos porque guarda en la memoria el recuerdo de las entrevistas y de lo implícito que apoyaba el diálogo. Y ahora tiene que permanecer fiel a la organización y la tonalidad de este relato, a la vez que tiene que responder a las exigencias de *legibilidad* y a las espectativas del público al cual se dirige. Estas exigencias pueden ser de lo más variadas: la comunidad científica esperará que se le suministre un documento analizable y comparable con otros y, dentro de esta comunidad, las espectativas de un sociolingüista serán muy diferentes de las de un historiador. Si se trata de un libro destinado al público, habrá que dosificar la información, lo pintoresco, saber si se elige el género del *ejemplo*, del testimonio comprometido, o de un documento popular —según la colección en que el libro aparece, y según la situación del mercado. Está claro que el resultado obtenido sólo se podría juzgar en función de la finalidad que se busca.

Para mayor claridad, describiré esta elaboración distinguiendo varias etapas que, en la práctica, se superponen estrechamente: la transcripción propiamente dicha, el montaje, y el ambiente.

Transcripciones

Ya lo advirtió Céline a los ingenuos: no basta con tener un magnetófono para poder fijar luego por escrito la emoción de

lo "vivido" tal como lo ha producido la escucha de un discurso[92]. Transcribir no es una simple operación de copia, más o menos delicada y fastidiosa. Es una recreación completa. Se trata de crear una forma que transmita, a la vez que la emisión del relato, su escucha. Y esta forma impone al lector una cierta actitud, ideológicamente marcada, con respecto al modelo.

Pero nos cuesta mucho darnos cuenta de ello.

En efecto, a los que la realizan, la transcripción les suele parecer "natural": su contacto prolongado con la palabra del modelo, y sobre todo el gesto mismo de la "copia", dan lugar a la forma más perniciosa de la ilusión realista. La transcripción oculta todas las elecciones que se hacen con motivo de ello, en particular las que implican el montaje y la construcción del sistema de la enunciación escrita, y que fijan las relaciones triangulares entre el modelo, el entrevistador y el lector.

En cuanto al lector, ¿cómo podría ejercer su espíritu crítico, si no tiene ninguna posibilidad de acceso al conocimiento del original[93], y además todo está hecho con el fin de crearle la ilusión de la fidelidad? La única posibilidad que le queda es la de comparar entre sí varias transcripciones que parecen diferentes, suponiendo que esta diferencia no se debe a la palabra de los modelos, sino a las estrategias de los transcriptores. Seguiré este método para mostrar la serie de elecciones posibles. Distinguiré, para simplificar, tres sistemas de "acomodación": lo más fiel a la palabra, una situación intermedia, o con elaboración literaria.

---

92 *Entretiens avec le professeur Y.*, Gallimard, 1955. Para una presentación tanto teórica como práctica de los problemas de la transcripción, ver mi estudio de la película *Sartre par lui-même*, "Ça s'est fait comme ça", *Poétique*, nº 35, septiembre de 1978.

93 En lo que se refiere a los científicos, la conservación y ordenación son necesarios, pero en la medida en que se trata de materiales relacionados con una investigación original, apenas están en circulación. En lo que se refiere a periodistas y escritores, se suelen ir destruyendo las huellas conforme se avanza por motivos de economía (se vuelve a grabar sobre lo grabado una vez hecha la transcripción, impidiendo de esa manera cualquier verificación) o simplemente porque el magnetófono se ha convertido para muchos en un simple cuaderno de notas al cual ya no se le da valor de archivo. Está claro que a veces también se suelen conservar, o que el discurso del modelo sea comunicado al público por otro medio, la radio o la televisión, en programas que explotan o amplían el éxito del libro (como las entrevistas realizadas por Alain Prévost a su modelo "Ephraïm Grenadou, un campesino de la Beauce", difundidas en 1967; la "Radioscopie" de Lous Lengrand por Jacques Chancel, el 9 de septiembre de 1974, etc.).

Lo más fiel a la palabra.

Proximidad un tanto relativa: no únicamente porque el magnetófono sólo recoge el aspecto sonoro del lenguaje, sino porque la elección de la fidelidad "literaria" produce una deformación grotesca de la palabra. Es curioso que este tipo de transcripción exclusivamente se emplee para personas iletradas (franceses o inmigrados). No se trata pues de una elección científica de "fidelidad", sino más bien de una conducta condescendiente destinada a producir un efecto "etnológico", construyendo dentro de un sistema escrito la imagen (eventualmente revalorizada, de hecho) de una especie de estado "salvaje" de la lengua. Daré como primer ejemplo de ello un estudio fascinante en el que este efecto del proceso etnológico es a la vez hábilmente denunciado en un cierto plano e inocentemente reproducido en otro. Yvette Delsaut publicó la entrevista de una obrera de fábrica de sesenta y un años y medio iletrada, para mostrar, dice, "no lo que es la lógica específica del lenguaje popular (lo cual supondría un largo análisis) sino el efecto de la transcripción que aniquila esta lógica, hasta el punto de hacer el discurso oscuro, es decir, en apariencia incoherente". Para ello, comenta el texto a través de anotaciones manuscritas al margen (como las correcciones de un ejercicio) en las que explicita el referente de los pronombres "oscuros" y justifica los anacolutos, llevando a cabo así un tipo de edición erudita de la transcripción caricaturesca que ella misma ha producido. Pero lo hace como si sólo existiera *una* transcripción posible: ahora bien, la que ella ha elegido conlleva dos elecciones discutibles, y que no son puestas en duda por ella, en particular en el campo de la ortografía y de la puntuación. Aunque los pronombres estuvieran "claros" y la lógica discursiva conforme a las costumbres de lo escrito, el texto siguiente sufriría un proceso etnológico y sería leído con una especie de entretenimiento condescendiente:

> Era tan idiota yo, a esa edad, cuando me casé, tenía 23 años, era idiota, de verdad, era una anticuada, no como ahora, me he espabilado en París, ahora lo digo. Pero bueno, me pregunto: ¿qué edad tiene usted?, hace un mes que nos conocemos, no es mucho. Trabajaba de criada en La Courneuve, sí, él trabajaba allí en Valcop, de ajusta-

dor-montador, entonces le conocí allí, vivía en una pensión, es decir, estaban de viaje, entonces habían venido aquí a conducir las grúas, las grúas para mover la tierra, todo eso, entonces eran dos, me acuerdo, yo hacía las habitaciones, tenía 22 habitaciones para hacer, además lavaba los vasos y todo, había que moverse ¿no?, limpiar la verdura y también echarle una mano a la cocinera[94].

¿Qué diría Yvette Delsaut si se utilizara este sistema para anotar su conversación? Se trata en este caso de una convención literaria que no tiene nada que ver con la exactitud. En conjunto, semejante preocupación por la literalidad sólo se justifica dentro del marco de un estudio de sociolingüística, y necesita entonces un tipo de anotación y de análisis diferente. Además, literariamente este procedimiento deja de tener su efecto: sólo se puede soportar en un principio, luego se hace ilegible.

Sólo a dos personas que entrevistaron a trabajadores inmigrados se les ocurrió recurrir a esta ilusoria literalidad. De esta forma lo hizo el autor (anónimo) de *Ahmed, une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire?* (1973). Su intención era, nos dice, "salvaguardar la cualidad específicamente oral de este testimonio, dar una información también sobre el francés que consigue hablar un argelino al que Francia no le ha querido enseñar nada, y sobre todo conservar la impresionante fuerza poética de la visión y de la expresión". Un breve fragmento nos dará cierta idea de ello:

> Pero Dios sabe que los árabes sólo tienen sueños mortales, malos. Que siempre andan buscando bronca, que quieren destruir el mundo. Entonces ha dado una especie de viento, sabe, que les ha dado en los ojos, que les ha entrado por los oídos, que les ha trastornado la cabeza: que en lo

---

[94] Yvette Delsaut, "La economía del lenguaje popular", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 4, julio de 1975. De hecho se trata de una transcripción de la transcripción de Yvette Delsaut; he eliminado no sólo las notas al margen escritas a mano que intentan restituir *lo implícito*, sino también la tipografía (aparecen algunos fragmentos en cuerpo mayor sin que de hecho se sepa la razón). El texto resultante es una caricatura del habla popular. Pero, al igual que la mayor parte de las parodias, en este caso produce inevitablemente, a la vez que la distancia, el placer primario del género (sabor exótico), y ello mucho más cuanto que esta transcripción sólo es en parte voluntariamente paródica. El sistema ortográfico y de puntuación hace pensar que Yvette Delsaut confunde de forma clásica lo popular con lo hablado.

> único que piensan es en las mujeres. Sólo en las mujeres. Cambian continuamente: cinco mujeres al año, seis mujeres, diez mujeres al año. Así, este viento les ha hecho olvidar pensar en ser inteligentes, en ser sabios. Si hubieran sido sabios, habrían destruido el mundo entero, colega. En este caso creo que el mundo ya no existiría. Y, además, como son nerviosos, son incapaces de calcular en el momento el poder de semejante bomba, cuánta fuerza tienen, qué locos están, su humor cambia: no piensan en ello[95] (...).

Juliette Minces, que también entrevistó a trabajadores inmigrados, ve en esta transcripción al pie de la letra una traición: "No porque alguien se exprese mal en francés se tiene que expresar mal en su lengua. Hacer hablar a un inmigrado en "petit-nègre", no es serle fiel, sino simplemente otra forma de racismo[96]." Razonamiento que se podría trasladar de las relaciones de lengua a las relaciones de medios de comunicación. El respeto al prójimo exige un mínimo de adaptación.

Situación intermedia

La solución más extendida consiste en "arreglar" el discurso para adaptarlo a las leyes de la comunicación escrita. Corresponde de hecho a la reacción automática de la mayoría de los transcriptores: sólo por el hecho de escribir, tienden a eliminar las vacilaciones, las repeticiones, las coletillas: quitan las repeticiones y los giros "orales" (negaciones con un solo término, frases cortadas, etc.), sin suprimirlos todos, es decir, que llevan a cabo un principio de estilización; vuelven a poner un poco en orden la lógica del discurso (la transcripción está en este plano indisolublemente relacionada con el montaje). Y está claro que intentan utilizar la ortografía y la puntuación estándar para no crear obstáculos en la lectura introduciendo algo pintoresco de

---

95 *Op. cit.*, p. 86-87.

96 Entrevista de Juliette Minces en *Le Bulletin du Livre*, nº 232, 15 de diciembre de 1973. Juliette Minces es la autora de *Un ouvrier parle* (Seuil, 1969) y de *Les travailleurs étrangers en France* (Seuil, 1973) que incluye varios relatos autobiográficos de trabajadores inmigrados.

carácter "folclórico". Se trata de un trabajo negativo de *arreglo*: se suprimen o se atenúan los elementos que perturban demasiado la comunicación en el "código" de llegada (lo escrito), pero se busca a pesar de todo permanecer fiel al pie de la letra a lo que se dice, y uno se abstiene de poner en práctica procedimientos positivos de transformación. A diferencia de la transcripción "lo más fiel posible", que da una impresión barroca de desorden y de abundancia, este método produce un efecto de lítotes y de alusión: la palabra en este caso está como *secada*.

Al leer, uno se ve obligado a suponer lo que evidentemente falta, el tono y la modulación de la voz. Pero precisamente también por ello el lector abandona la postura condescendiente de espectador de un habla entrecortada, se requiere su participación.

Es el método utilizado por la mayor parte de los equipos científicos, y en bastantes documentos literarios. Por ejemplo, en *La vie d'une famille ouvrière*, Jacques Destray transcribe así el relato de su madre:

> Papá nació en C., no muy lejos de aquí. Sus padres eran unos desgraciados. ¡Tendría que estar contento de haber conocido a Mamá! Mi abuela trabajaba en casas acomodadas, hacía la colada, era muy duro. Papá se vió en la obligación de trabajar con once años para ayudar a su madre. La adoraba. Entonces, para que no se reventara haciendo coladas, papá era el único —de cuatro o cinco hijos— que iba a trabajar a las granjas y que daba su escasa paga a su madre. Ya que el padre había abandonado a los hijos. Bebía mucho. Cuando llegaba a casa los críos desaparecían en desbandada. Papá nunca habla de su padre, es un trauma para él. Y, ¿por qué se dio él también a la bebida? En fin, eso es algo que no se puede entender. Ya que vio que su padre bebía, que pegaba a su madre, que pegaba a sus hijos, tendría que haberlo dejado, le tendría que haber servido de lección, tendría que pensar: "Mi padre bebía e hizo de mi madre una desgraciada, yo no voy a hacer lo mismo." Yo, es algo que no entiendo[97].

Está claro que este trabajo de transcripción necesita tacto, un sentido agudo de la dosificación: se hace una corrección

---

[97] Jacques Destray, *La vie d'une famille ouvrière*, Seuil, 1971, p. 47.

completa en algunos aspectos (ortografía, puntuación), casi completa en otros (sintaxis), pero se intenta conservar estilizándolos la lógica del discurso (y la articulación del relato y del discurso) y el ritmo de la palabra. Es un trabajo de adaptación teatral, muy atractivo a la hora de ser leído como en el caso de las transcripciones de Jacques Destray o de Maria Craipeau, por ejemplo, pero a veces más soso y menos expresivo, cuando el transcriptor quiere privilegiar el contenido informativo (clarificado y ordenado) a expensas de la evocación de la voz. De hecho ocurre que la lectura de una *serie* de relatos de vida muestra claramente esta falta de expresividad: voces y discursos sin duda relativamente diferentes acaban por ser introducidos en el mismo molde uniforme.

Esta solución intermedia tiene la enorme ventaja de permitir la circulación de los relatos de vida bajo una forma manejable, económica, y no demasiado infiel, tanto dentro de la comunidad científica como la dirigida al público en general. Naturalmente también tiene sus límites: desde el punto de vista científico, no podría servir de base para ningún estudio de carácter lingüístico, sociolingüístico, o incluso de poética del relato: dentro de estas perspectivas habrá que volver a la grabación original y hacer transcripciones totalmente diferentes. Desde un punto de vista literario, es mucho más legible y menos condescendiente que la transcripción "lo más fiel posible" pero, conforme se va avanzando, es un tanto cansada.

Elaboración literaria

A partir del momento en que se ha elegido como sistema de llegada el libro, la verdadera fidelidad puede que consista en efectuar un trabajo de elaboración propiamente literario. Se podrá así encontrar un equivalente a toda información que la mayor parte de las transcripciones dejan perder, y utilizar el conocimiento de lo implícito que la relación de entrevista ha permitido adquirir. Por otro lado, al elaborar un texto que tenga una coherencia y una consistencia como texto escrito, aseguraremos una real comunicación entre el modelo y el público.

Este es un problema que ya los autores de novelas rurales se planteaban en el sigló XIX. Veamos como George Sand se plantea la forma de poner en comunicación la palabra campesina y el público letrado:

> Cuéntala (la historia de François le Champi) como si tuvieras a tu derecha a un parisino que habla la lengua moderna, y a tu izquierda a un campesino ante el cual no te gustaría decir una frase, una palabra que no pudiera entender. Por ello tendrás que hablar claramente para el parisino, sencillamente para el campesino[98].

O a Émile Guillaumin hablando a su (ficticio) Tiennon:

> Voy a intentar escribir de manera que ellos (los señores de París) comprendan sin esfuerzo; pero respetando su pensamiento, de tal manera que el relato se vea claramente que es de usted[99].

Entonces será necesario, para conseguir el mismo resultado, que nuestros etnógrafos modernos se hagan a su vez un poco novelistas, sin dejar de respetar las limitaciones de exactitud (sus modelos son reales). Oscar Lewis o Sélim Abou pusieron así al servicio del proyecto científico, por su manera de construir y de transcribir (es decir, de redactar), el talento de un escritor. Sus textos no son por ello ficciones: o entonces habría que considerar también como ficciones las transcripciones literarias o "medias" que acabo de presentar. Simplemente eligen un código de llegada diferente.

El problema consiste en crear un tipo de narración que conserve el sabor y el tipo de presencia que tiene el discurso oral referido pero que compagine a la vez el ser legible y el placer de un relato escrito (lógica de encadenamiento, explicación de lo implícito a través de análisis o de descripciones, explotación de las escenas, etc.). El procedimiento es parecido al de la fabricación de telas, en la que se busca las dosis óptimas entre la suavidad y el calor de la lana, y la resistencia del nylon. Sélim Abou planteó perfectamente el problema al hablar del pretérito indefinido:

---

98 George Sand, "Prólogo" de *François le Champi*.

99 Émile Guillaumin, "Prólogo" de *La vie d'un simple*.

> El pretérito indefinido no tiene cabida en el francés hablado, pero un texto narrativo de un centenar de páginas, que sólo utilizara el pretérito perfecto, no se podría leer. Cada lengua tiene sus defensas contra quien pretende domesticarla. Y quizás una de las mayores ironías del francés sea la de obligar al traductor, preocupado por trasladar lo oral a lo escrito, a volver a leer cien veces su texto para saber qué dosis de las dos formas gramaticales es capaz de reabsorber la artificiosidad del pretérito indefinido en lo natural del pretérito perfecto[100].

Se podría extender esta indicación al conjunto de las relaciones entre discurso e historia, narración en estilo indirecto y narración "escrita" en estilo directo, etc.

Estos dos ejemplos de elaboración literaria, que he elegido tanto porque eran totalmente opuestos, como porque en ambos casos estaba en disposición de valorar la elaboración comparando dos "estados" de la palabra del modelo.

En *Mémé Santerre*, Serge Grafteaux eligió la transposición máxima. Mientras que Madame Santerre había respondido de forma a menudo dubitativa y bastante pasiva a un cuestionario fijo, él le atribuye un relato literario elaborado, que hace un amplio uso del pretérito indefinido, de las descripciones, de las detalladas escenas pintorescas, a las cuales incorpora, pero en cantidad restringida, giros familiares y fragmentos de discurso en estilo indirecto. Al hacer una primera lectura esta mezcla podría resultar poco verosímil, pero no deja de tener su encanto, tal como lo muestra el éxito del libro. De hecho, no se trata realmente de una mezcla, en la medida en que Serge Grafteaux no efectuó ninguna transcripción de las entrevistas: compuso el relato directamente a partir de sus notas y de sus recuerdos, reavivados a veces al escuchar la cinta. Si se aparta de la literalidad de lo que dijo el modelo, si le presta la pluma de un novelista popular e intimista, es para traducir mejor lo que sintió escuchándole, el universo que evocaba *para él* el aspecto, la voz, los gestos de la narradora, todo lo que adivinaba y reconstruía a partir de una palabra, de una mirada, de un silencio. Recordare-

---

100 Sélim Abou, *op. cit.*, p. 18-19.

mos, al leer más adelante la transcripción que hice de un pasaje de sus conversaciones con Mémé Santerre, que esta transcripción tampoco es la "realidad": en ella falta el conjunto de la relación que da sentido al diálogo, la presencia del cuerpo y de los gestos que acompañaban y mimaban el relato ("un rodillo, un rodillo, se iba enrollando", "quedaba una punta así"), el sonido de la voz.

En su juventud, Mémé Santerre trabajaba tejiendo lino en la bodega de la casa, con sus padres y sus hermanas. Hacía pañuelos.

> — ¿Recuerda cuántos pañuelos hacía?
> — No.
> — ¿Hacía muchos?
> — Bastantes.
> — ¿Por qué iban atados ?
> — ¡Claro! ¡Claro! Iban atados, era un rodillo, un rodillo, iba enrollando.
> — ¿Ya no se acuerda...?
> — No. Sé que teníamos cuatro grandes cortes así, y luego yo era tan ahorrativa, si había una esquina, una esquina como esta que quedaba, que no llegaba hasta el final, entonces ponía unos bramantes, e intentaba sacar un pañuelo para mí.
> — Vale.
> — Papá me cogía y decía: "¡Pero bueno! Nontiendo po qué haces esto." Y cuando tuvimos que salir huyendo, tenía un buen montón, que no llegamos a encontrar, en fin todo estaba perdido, sí[101].

La información es explotada en el pasaje siguiente del libro:

> Iba a cumplir catorce años al mes siguiente y, aquel año, empecé a "robar" a mamá.
>
> Bueno, la verdad es que no se trataba de nada de importancia y lo hacía, como mis hermanas, con su consentimiento. Al final de los rollos de tela, en lugar de entregarle los recortes, nos los guardábamos y nos hacíamos pañuelos para el ajuar.

---

[101] Fragmento transcrito con la autorización de Serge Grafteaux: le doy las gracias desde aquí. He elegido, en la media de lo posible, la solución "intermedia" (ver más arriba). Sólo he indicado la pronunciación en la frase del padre, citada por Mémé Santerre, con el fin de poner de relieve el discurso indirecto.

De hecho, a falta de otra ropa blanca, todas las jóvenes del caserío de los mineros tenían, de esta manera, cantidad de pañuelos al casarse.

Al enterarse de que yo también hacía esos hurtos, mi padre finge enfadarse.

¡Menuda crápula! ¡No nos va a dejar ni para hacer un trapo de cocina! ¡Su ajuar! ¡Me gustaría saber quién ha echado a perder a semejante mocosa! Si se le apretara la nariz, aun le saldría leche. ¡Y pensando en casarse! Pero en el fondo le hace gracia y a menudo, en mi cesto de costura me encontraba con una bonita toalla de lino. Papá también "robaba" a mamá... Así fueron pasando, monótonamente, los años de adolescencia[102].

El redactor ha captado el atractivo de una escena, el detalle que refleja una atmósfera, y lo ha ampliado y trasladado a la lengua literaria de la novela rural. El estilo de *Mémé Santerre*, en la misma medida en que es muy convencional, concuerda con el personaje: ella no habla así, pero quizás le hubiera gustado escribir así, si hubiera sabido escribir[103]. Lectores procedentes del mismo medio que Mémé Santerre, tal como he podido verificar, encuentran esta adaptación muy buena: a partir del momento en que se recoge un relato de vida para escribir un libro, tiene que ser escrito *como en un libro*. Por el contrario los procedimientos de Adélaïde Blasquez (ver más adelante) pueden resultarles extraños e infieles.

También los propios críticos profesionales están convencidos de ello. Cuanto más completa es la transposición, más les llama la atención la *naturalidad*: "Parece que estamos leyendo a Péguy. Es la voz del pueblo en el sentido más puro y general del término" (Jean-Pierre Dubois-Dumée, *La vie catholique*); "El

---

102 Serge Grafteaux, *Mémé Santerre, une vie*, Marabout, col. "Grand document", 1976, p. 39.

103 Émile Guillaumin hizo sobre ello unas observaciones muy acertadas en "L'autodidacte et l'expérience", texto que sirve de introducción a la reedición de *La vie d'un simple* en 1932. Tuvo la intención de corregir el texto de 1904, que ahora le resultaba simple y primario (lleno de tópicos y banalidades, que cuando lo hizo le parecieron originales y expresivos): le disuadieron su amigos que le dijeron: "Escribió entonces con los medios que disponía en aquel momento que encajaban perfectamente con el tema."

lector comprobará que la simple fuerza del corazón puede superar el arte abstracto de los hombres de letras" (Jean Fourastié, *Le Figaro*); "Una confesión inocente y patética cuyo título recuerda a los relatos de nuestra infancia" (Robert Serrou, *Paris-Match*)[104].

En *Gaston Lucas, serrurier*, Adélaïde Blasquez tomó una decisión totalmente diferente, y muy original. En lugar de trasladar el contenido de las entrevistas a un lenguaje novelesco relativamente ajeno al modelo, puso de relieve su discurso a través del uso alterno de dos sistemas de transcripción diferentes. Los capítulos van por parejas. El primer capítulo es siempre *narrativo*: A. Blasquez recompone un relato clásico, puntuado, gramaticalmente correcto, enlazado de forma seguida y coherente; no elimina el comentario y la familiaridad, sino que los integra dentro de un texto fácil de leer. Nos encontramos en 1939, Gaston Lucas, el "anti-héroe", cuenta el principio de aquella guerra sin sentido:

> Mi mujer y mi madre estaban francamente desesperadas. Mi padre intentaba superarse, pero con lo que veía cada vez estaba más hundido: ¡Ay!, me repetía, tengo miedo de que esto dure mucho." Les conté todas las gansadas que se podían leer en los periódicos desde hacía un mes, que pronto estaría de vuelta, que íbamos a arreglar ésto en menos que canta un gallo, que los alemanes sólo eran unos pobres desgraciados que no tenían de nada en su país, que esta gente ni siquiera tenía armamento.... Ahora, y lo digo francamante: si hubiera sabido lo que me esperaba, habría desertado[105]

Cada capítulo narrativo va seguido de un capítulo de comentario sobre un tema parecido. En esta ocasión Adélaïde reconstruye lo deshilvanado y los saltos de la conversación, conserva bastantes giros propios del lenguaje oral, y sobre todo elige un sistema de disposición tipográfica que tiene como función *hacer imposible la lectura silenciosa*. El texto ya no está puntuado, ni

---

[104] Esta nota de prensa (abreviada) se sacó del prospecto del libro.

[105] Adélaïde Blasquez, *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros*, Plon, col. "Terre humaine", 1976, p. 136.

siquiera dividido en frases; se presenta de forma compacta por unidades de discurso mucho más amplias, como si fueran largos versículos separados por blancos, que tenemos que volver a pronunciar mentalmente para que tengan cierto sentido. Esta disposición, copia de la poesía y de la novela modernas, es, al igual que la otra, una representación "exacta" de lo que ha dicho Gaston Lucas: no reproduce realmente el ritmo de la palabra pronunciada, pero especula hábilmente sobre los mecanismos de lectura[106]. Nos vemos obligados a volver a lo oral, de volver a dar a la palabra así anotada el aspecto de algo dicho, haciéndonos cargo nosotros mismos de ello para *mimarlo*. Como resultado de ello, ya no tenemos la actitud condescendiente que tiene el lector de una transcripción literal entrecortada y puntuada. Nos convertimos en *actor* en el papel de Gaston Lucas, y al mismo tiempo *oímos la escucha*, inteligente y calurosa, de Adélaïde Blasquez: estamos integrados en su relación.

En el pasaje reproducido más adelante, Gaston Lucas explica el sentido de la segunda guerra mundial. Se ha dejado a Hitler invadir Polonia a posta. De hecho, todo estaba planeado para ir en contra de los rusos[107].

Recuerdo que en el 38 se notaba a pesar de todo que iba a estallar la guerra aunque nos costara creerlo un día me encuentro con un chaval del Partido que no había visto desde hacía años nos ponemos a charlar de unas cosas y otras le pregunto qué hace ¡hombre! me contesta estoy en la aeronáutica trabajo 56 horas a la semana pero me quejo porque las horas extras se nos pagan por el doble de trabajo le digo que qué ha pasado con sus cuarenta horas entonces por qué has hecho huelga además por lo que me había contado fabricaba minas magnéticas le digo fabricas minas magnéticas mientras que el Partido comunista está en contra de la guerra entonces tú vas en contra de tus propias ideas todos eran

---

106 Marshall MacLuhan señala muy acertadamente que las técnicas de algunos novelistas modernos, como Gertude Stein, siguen con la práctica, casi universal hasta finales de la Edad Media, de la lectura en voz alta: "La prosa de Gertrude Stein, limpia de toda puntuación y otras referencias visuales, es una táctica cuidadosamente calculada para hacer del lector silencioso y pasivo un participante oral activo" (*La Galaxie Gutenberg*, Gallimard, col. "Idées", 1977, p. 163-164). Es algo igualmente válido si nos referimos al procedimiento de Adélaïde Blasquez.

107 Adélaïde Blasquez, *op. cit.*, p. 146-147 (*fac simil*).

así mis camaradas comunistas eran los que estaban más empeñados en ir a luchar una vez declarada la guerra pero dejaron de tenerlas todas consigo cuando se enteraron del pacto de no agresión entre los alemanes y los rusos a partir de aquello ya no decían nada No quiero decir con ello que fuera más listo que ellos sencillamente son cosas que le superan a uno yo más tarde en el stalag conocí a chavales que venían de Valenciennes de Roubaix me contaban que trabajaban en los altos hornos luego que antes de irse sólo colaban acero para la Unión Soviética teniendo como prueba que todo iba marcado con la hoz y el martillo para dejar claro a donde iba aquello de hecho no era un secreto para nadie que durante un tiempo se envió cantidad de mercancía a Rusia cebada máquinas herramientas todo lo que necesitaban para recuperarse entonces esta sigue siendo mi opinión personal pero creo que se suministraba material a los rusos para que se pudieran defender el día en que estaba previsto que los alemanes les atacarían porque si un país es muy débil es aplastado en un momento la guerra no dura mucho y no se llega a romper lo suficiente no se llegan a hacer las suficientes masacres

Estos capítulos, en los que Gaston Lucas desempeña la función de coro que comenta la acción, solicitan más esfuerzo que la lectura silenciosa: además son muy breves (cinco páginas de media). Pero cortan el hilo, que podría resultar monótono, del relato reconstruido. La alternancia permite seguir la continuidad de una historia sin romper el contacto con el narrador, gracias a la presentación estilizada de la forma oral.

Existen pues tres sistemas posibles: transcripción literal, media, o literaria. Resumiré los efectos producidos con una metáfora. Supongamos que la palabra es una flor. En la transcripción literal, la flor está *aplastada*: la savia y los pigmentos se han desparramado a su alrededor, resulta igual de triste que un accidente de carretera. En la transcripción media, la palabra es como una flor *disecada* entre las páginas de un libro: ha perdido su relieve y parte de su color, pero conserva claramente su forma e identidad. En la elaboración literaria, es una flor *pintada*, que recupera, en apariencia, su relieve y su color, pero ciertamente no su olor. Que cada cual decida cuál de estas "flores" se parece más a una flor natural.

Montaje

El montaje está fundamentalmente relacionado con la decisión de transformar un diálogo en monólogo. Algunos investigadores, ya desde su primera transcripción, no suelen anotar sus propias preguntas o intervenciones. En las entrevistas científicas (por ejemplo en los Archivos orales de Francia), la primera transcripción, llamada "versión contínua", restituye el diálogo, pero se trata de un documento intermedio, que servirá de base para la elaboración de una versión "montada". El cuestionario es considerado como un andamio (en el plano de la construcción) y como una pantalla (en el plano de la comunicación). Pero en la mayor parte de los casos, no basta con borrar las preguntas para que las respuestas formen un texto: cuando se quita el andamio y la pantalla, existe el riesgo de que todo se desmorone y se haga más confuso. Por ello, es necesario un trabajo para transferir *en el texto del monólogo mismo* las funciones de estructuración y de comunicación que asumía el entrevistador en el diálogo.

Para la estructuración, el montaje consta de dos etapas[108]. La primera, analítica, consiste en recortar y ordenar las unidades de información que contiene el texto de las respuestas (así que se trata más bien de un *desmontaje*). En concreto en las entrevistas históricas, el trabajo de "montaje" se suele parar en esta primera etapa: de esta forma se obtienen unidades de información que clasificaremos utilizando el esquema que sirvió para elaborar el cuestionario, lo cual permitirá compararlas con unidades análogas obtenidas en las otras conversaciones de la serie. El relato de vida ya sólo es entonces un simple giro para obtener la información destinada a llenar una esquema preexistente: desaparece en tanto que relato. Pero cuando el entrevistador se decide a escribir y a publicar un texto, el desmontaje y la creación de un índice sirven de base para una selección (eliminación de elementos considerados no pertinentes, redundancias, elección entre varias versiones de un mismo relato) y para un verdadero *remontaje* de los elementos seleccionados. Su trabajo es como el de un autobiógrafo que ha acumulado notas y esbo-

---

108 Ver Sélim Abou, *op. cit.*, p. 16-17.

zos (o creado ficheros como Michel Leiris) y se pone manos a la obra para construir su relato. Pero el entrevistador en este caso no podrá inventar: su papel consiste en explicitar y estilizar el relato "virtual" que el diálogo ha permitido discernir.

Salvo en el caso de que nos encontremos con un modelo muy capacitado, dos o tres horas de grabación permiten recoger una información explotable dentro del marco de una entrevista, pero no dan el material necesario para la redacción de un *texto* biográfico. El transcriptor honesto "se limita exclusivamente a utilizar para su texto las frases del que habla, lo cual presupone una gran cantidad de material", indicaba Alain Prévost[109]. La duración de la relación, la extensión de las entrevistas tienen aquí una importancia capital. Para poder estilizar y expresar por escrito el discurso del modelo, hay que poder elegir.

El orden del relato escrito está doblemente predeterminado por el orden de la propia entrevista (cuya línea principal es casi siempre cronológica) y por las espectativas del lector. La historia seguirá su curso, desde los recuerdos de infancia (que son en general una ocasión para hacer una descripción "etnográfica" del medio), pasando por la entrada en la vida activa y el matrimonio, las adversidades individuales o colectivas, las fases de la actividad profesional hasta el momento presente, hasta llegar a un "balance" de vida que cierra el libro. A pesar de incluir, como la mayor parte de las autobiografías, algunos "anacronismos" (flash-back y anticipaciones) y algunos desvíos temáticos, la narración "montada" es fundamentalmente unificadora, da al desarrollo de la vida una claridad que no tenía por qué tener al principio para el propio interesado, pero en la cual se reconoce. Esta claridad de exposición permite percibir mejor lo que hace la unidad real del relato, es decir, su comentario, y la "música" de la voz, que tiene lo esencial de la significación del texto (una actitud frente al mundo).

---

109 *Le Monde*, 12 de abril de 1969. Por coger dos casos extremos, ese relato de vida "científico" recogido en dos sesiones de una hora da lugar a un texto de unas cincuenta páginas a máquina (preguntas y respuestas): aligerado y montado se quedaría en un texto de unas treinta páginas, que se leería como una *novela corta*. Adélaïde Blasquez acumuló quinientas páginas a máquina de respuestas de Gaston Lucas (sólo conservando lo esencial de los diálogos diarios mantenidos a lo largo de seis meses), de los cuales ha sacado un relato de doscientas cincuenta páginas, que se lee como una *novela*.

La progresión del relato, en la mayor parte de los casos dividido en capítulos, es asegurada de forma diferente según el sistema de transcripción: si se ha elegido una elaboración literaria clásica, habrá que hacer asumir al "narrador escrito" las transiciones, las informaciones, todos los aspectos del "control" del texto. Si una transcripción "intermedia" trata de reflejar el tono de la voz, se podrá dar más juego al texto: no es "natural" que un monólogo se desarrolle de forma completamente lineal y regular: la línea cortada, la alternancia del relato y del comentario forman parte del ritmo de la palabra. Por otro lado, las discontinuidades, las transiciones interrogativas[110], las fórmulas dirigidas a un interlocutor recuerdan continuamente la presencia del entrevistador e incorporan el monólogo aparente al diálogo que lo sustentaba.

En efecto, el entrevistador, borrando las preguntas, no hace desaparecer su presencia, la desplaza y, en cierta manera, la desdobla. Dentro del texto, su lugar estará a partir de ahora marcado *por huecos*. Ese hueco, el lector lo tiene que llenar ocupando la posición de escucha que así es aprovechada: oye respuestas hechas a preguntas ausentes que suple, y dirigidas a un interlocutor invisible al cual sustituye. Aunque percibe el discurso del modelo no como directamente dirigido a él, sino como un *discurso en estilo indirecto*. Este efecto de lectura es inducido por el entrevistador a partir del nuevo lugar que ocupa en el texto: el encuadre.

Encuadre

Todas las publicaciones de relato de vida funcionan siguiendo el esquema clásico del relato *encuadrado*, como en las novelas cortas de Maupassant.

Cambiando de lugar en el discurso convertido en texto, el entrevistador cambia la dirección, el lugar y el modo de su

---

110 "¿Si pudiera empezar de nuevo? Me hubiera metido con dieciocho años en la funeraria. Es un oficio estupendo: enterrador. La época más feliz de mi vida fue cuando estuve trabajando de enterrador" (*Louis lengand, mineur du Nord*, Seuil, 1974, p. 136).

mediación. Durante la entrevista representaba al público dirigiéndose al modelo. Ahora se da la vuelta para ponerse cara al público, y se dirige a él convirtiéndose en el intérprete del modelo, o más bien de la pareja que han formado ambos. Estaba con su modelo en una situación de diálogo sucesivo, en un mismo plano de comunicación aunque la situación no era igual. Ahora está en una situación englobadora, jerárquicamente superior, y en definitiva carente de reciprocidad: ciertamente, en la mayor parte de los casos, le enseña al modelo el relato que ha elaborado con sus respuestas, para que verifique la exactitud y apruebe la forma del mismo: "Está muy bien, no tengo nada que añadir, todo lo que te dije ha sido reproducido tal como quería", certifica Gaston Lucas[111]. Pero, ¿Adélaïde Blasquez le llegó a mostrar el texto del prólogo, en el que cuenta su suicidio y el nacimiento de su relación? El modelo no tiene de hecho ningún control sobre el marco que dirigirá la lectura de un relato incluso totalmente "fiel". La distancia es aún mayor cuanto que el entrevistador, en el prefacio, vuelve a una práctica de la cual su modelo está por definición excluido: la escritura. El estilo sobrio y trágico de Adélaïde Blasquez, o el metalenguaje científico de Maurice Catani, contrastan inevitablemente con las transcripciones que se dan de las declaraciones del cerrajero o del trabajador inmigrado.

El encuadre puede tener una extensión, más o menos, mayor. En algunos libros, como *Marthe, les mains pleines de terre* (1977) de Jean-Claude Loiseau, el relato no está reconstruido, sino que se nos propone una entrevista narrativizada, siguiendo la técnica periodística del reportaje. El entrevistador cuenta el desarrollo de sus relaciones con el modelo, le sitúa dentro de la vida cotidiana, hace su retrato, integra las informaciones o documentos que ha recogido por otros medios, y cita (en negrita para distinguirlos de su relato) los discursos autobiográficos de Marthe. Por muy retocada que esté, esta presentación tiene la ventaja de separar perfectamente los papeles, de mostrar claramente lo que hace el entrevistador, de distinguir retrato y autorretrato en lugar de fundirlos en un discurso inve-

[111] *Gaston Lucas, serrurier*, p. 267 (carta autógrafa).

rosímil atribuido al modelo (como ocurre en el caso de *Mémé Santerre*). Igual mérito se observa en algunas publicaciones científicas, como *Le journal de Mohamed*, en donde el diálogo da lugar a una edición científica del texto y a un principio de análisis. Pero en la mayoría de los casos, el encuadre de los textos publicados se reduce a un largo o breve prefacio. Sin duda porque, en un plano científico, en absoluto es posible analizar un relato de vida aislado: el metalenguaje se desarrollará dentro de otro marco, si es que se llega a desarrollar. A muchos etnógrafos aficionados les ha debido parecer acertada la observación de Jacques Destray: "Los documentos así suministrados miran a menudo las interpretaciones que intentan encuadrarlos de forma irónica. ¿Acaso hemos visto alguna vez un andamiaje salir a conquistar un mundo[112]?"

Estos prefacios (a veces acompañados de una nota final, como en el caso de *Gaston Lucas*) forman parte de un género claramente codificado[113], del cual resulta tentador sacar el "modelo" comparando varios especímenes. La operación, en realidad, es inútil: este prefacio-tipo ya existe, y lo excitante, es que ya existía con anterioridad al género de la entrevista etnográfica. En el prólogo de *La vie d'un simple* (1904), Émile Guillaumin presenta detalladamente el desarrollo de las entrevistas con el Padre Tiennon, narrador del libro. Sin duda que estuvo con muchos "tiennon" en los cuales se inspiró: pero el libro no ha sido elaborado siguiendo el procedimiento "etnográfico" que le sirve de coartada. Como suele ocurrir a menudo, la ficción precede a la realidad, y le da sus modelos. Hay de todo: la relativa discreción en lo que se refiere al entrevistador, su planteamiento de relación con el modelo, el relato espontáneo que se piensa recoger, la descripción de los pasos a seguir, las dudas metodológicas, y sobre todo, de forma omnipresente, la programación de la lectura. Alain Prévost, Maria Craipeau, Serge Grafteaux sólo han hecho variaciones sobre este prefacio-modelo: no podían hacer otra cosa.

---

112 La vie d'une famille ouvrière, p. 10.

113 Sobre las reglas del prefacio, ver Geneviève Idt, "Función ritual del metalenguaje en los prefacios "heterógrafos" " (*Littérature*, nº 27, octubre de 1977, en particular, p. 66-67).

De entrada, el prefacio tiene la función de pacto "referencial" (el modelo existe, he hablado con él), "autobiográfico" (a través de mi escucha y de mi retranscripción, es precisamente con él, con el público, con quien aceptaba hablar), y "etnográfico" (no pertenece al mundo de la escritura). Hace una presentación más o menos espectacular de la relación en la que basa la encuesta (largo conocimiento anterior, o encuentro dramático, o flechazo...): ya que sin un conocimiento de esta relación, la lectura de lo que viene a continuación no podría funcionar tan bien como una escucha. Una parte de la emoción que he experimentado conforme iba leyendo *Gaston Lucas, serrurier* se debe al conflicto creado por el prefacio: Gaston Lucas habla desde ultratumba, y es escuchado por alguien que le *quiere*. El mismo efecto produce la lectura de *La vie d'une famille ouvrière*.

El prefacio, por otra parte, hace rápidamente un retrato del modelo y sobre todo hace una valoración de su discurso: ¿qué puede ser más natural? En realidad esta presentación sirve para producir la impresión "realista" (el modelo en el texto "se parecerá" a su retrato en la falsa "lámina fuera de texto" que es el prefacio, siendo este desdoblamiento de un mismo discurso un procedimiento clásico para sugerir la semejanza del discurso con lo "real"). Tiene también la función de producir un efecto en el lector, aclarar por adelantado el sentido que se ha querido dar "naturalizándolo" al retrato del modelo. El texto es "leído por adelantado": programación y autopublicidad. Es ejemplar el procedimiento de Serge Grafteaux, en el texto titulado "A modo de prefacio" que abre *Mémé Santerre*. Olvidando la realidad del diálogo que ha mantenido con ella, atribuye a Mémé Santerre la responsabilidad total del relato que vamos a leer, limitando su papel de escucha:

> Marie-Catherine, que sabe justo leer y contar, tiene sin embargo un lenguaje de gran pureza, apenas salpicado de algunas burdas expresiones dialectales de un habla que sólo utilizaba en familia. Me contó lo que era su vida de todos los días con todo lujo de detalles, lo cual da prueba de una extraordinaria memoria.
>
> Durante horas, con una voz clara y dulce, me fue desgranando sus recuerdos y, atentamente, le fui escuchando

sin cansarme en ningún momento ya que tenía una imaginación impresionante y lo que contaba era apasionante... Así, de forma metódica, con la ayuda de este relato, he podido reconstruir la vida de aquella persona que en el hospital de Meaux, todo el mundo llama afectuosamente Mémé Santerre (...).

En las páginas que siguen, Marie-Catherine ocupará mi lugar. La dejo con ustedes, tal como es[114] (...).

Pero, *¿quién* ocupa el lugar de quién? El Prefacio está totalmente construido sobre un cambio de papeles: el autor atribuye al modelo el producto de su trabajo (describe por adelantado no la voz real de Mémé Santerre, sino el texto que vamos a leer), y habla (y elogia) el efecto que ha querido producir. Y adopta ante su modelo la misma actitud que tiene que adoptar el lector ante el libro: da buen ejemplo[115].

En ocasiones muy contadas el autor da una explicación sobre los métodos de producción del libro. Cuando lo hace, como Adélaïde Blasquez, da sus explicaciones en una advertencia final, para no mermar el choque inicial. O bien se explica extensamente, como Sélim Abou, en un prefacio metodológico que es un modelo del género, pero cuya propia longitud hace de él un texto autónomo que ya no dirige de forma inmediata la lectura de los relatos.

---

114 *Mémé Santerre, une vie*, p. 5-6.

115 La narración de *Mémé Santerre* está totalmente construida sobre un cambio de papeles, la instancia de narración asegurando a la vez el "yo" del testigo contando su vida, y la posición del entrevistador. El sistema es particularmente evidente al final del libro (p. 184-185) en donde una conmovedora "figura narrativa" funde el discurso de referencia y el discurso referido: "No se puede luchar contra lo inevitable. Nuestra vida está hecha de tal forma que hay que aceptarla tal como es, tal como nos la imponen. Es lo que le intento explicar al periodista que viene a entrevistarme de vez en cuando para que le cuente mi vida". Luego Mémé Santerre se describe a sí misma de forma impulsiva en su habitación, al ver alejarse por la ventana "al periodista que se acaba de ir con el magnetófono debajo del brazo. Le he dicho: "Durante toda mi vida he hecho lo que debía, lo que podía... He sufrido mucho, he trabajado como un animal. Pero mire como son las cosas, fundamentalmente lo que he hecho ha sido amar (...)".

Este recurso es imitado al final de *Jacquou le Croquant* ("... Uno de esos visitantes, que vino dos o tres veces al café, me dijo que la escribiría (mi historia), tal como se la he contado".) Su uso, aceptable en una obra de ficción, puede resultar incongruente en un documento. Sin duda muchos lectores, al igual que el propio Serge Grafteaux, no establecen una distinción muy clara entre los dos géneros.

Individuo y serie

La forma de ver un relato de vida depende también de su posición eventual con respecto a *otros* relatos de vida análogos. Los diferentes factores (técnicas narrativas, encuadre, y forma de presentación) dan lugar a actitudes de lectura diferentes, que solemos calificar de *literaria* o *científica*.

Un relato de vida aislado, si está suficientemente elaborado, si la voz y la perspectiva del modelo se presentan de forma sugerente, si permite imaginar concretamente las situaciones y la mentalidad, si resalta el interés dramático que cada cual tiene de su propia vida, acaba provocando un efecto imaginario y afectivo de *identificación* en el lector. Este efecto es el mismo que producen la novela y la autobiografía escrita, y para nada es incompatible con la actitud "exótica" o "turística" que tenemos frente a un documento etnográfico.

La búsqueda de lo "vivido" es pues aquí, como en la autobiografía clásica, metodológicamente ambivalente: la atención sistemática concedida a todo lo que concierne a un único individuo, al conjunto de su experiencia, tiene naturalmente un indiscutible valor antropológico: como lo sugería Michel Leiris: "Sólo es verdadero lo concreto. Precisamente explotando al máximo lo particular llegamos a lo general, y a través de una extrema subjetividad llegamos a la objetividad[116]". Pero esta búsqueda de la autenticidad subjetiva y de una totalización individual, si se hace de forma inteligente sobre un caso único, llega a paralizar o a no fomentar el estudio científico. Cuanto más logrado esté literariamente un relato de vida elaborado, más adquiere el tipo de resistencia y de complejidad que tiene la propia vida. La entrevista y su elaboración muestran lo real en sus múltiples facetas: el entrevistador (que por lo general es un hombre con *una* disciplina, si es un científico) no está en absoluto en condiciones de llegar hasta el final, aunque piense que su disciplina es la clave de la ciencia.

Por otro lado, desde un punto de vista literario, un relato de vida aislado "conseguido" produce un real placer basado en un

[116] Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1934, p. 214.

doble desconocimiento. Cuanto más íntimamente entramos en la perspectiva del otro, más nos parece, como a él mismo, al tiempo evidente e impensable: y ello mucho más cuanto que este relato no va acompañado de ninguna información histórica desarrollada que provenga de fuentes diferentes[117]. A ello hay que añadir lo inimaginado propio de nuestro mundo imaginario: la identificación supone un relativo desconocimiento de sus propios mecanismos, de los contrastes y de las correspondencias a través de los cuales estructuramos nuestra identidad. La evocación de lo "vivido" produce un efecto de emoción y de presencia que enriquece nuestra experiencia imaginaria, pero no tiene por qué enriquecer nuestra comprensión real del mundo, de los demás y de nosotros.

El relato de vida aislado y elaborado es pues un objeto ambiguo, a medio camino entre la ciencia y la literatura. El éxito de la etnografía es a la vez una especie de trampa. A un lector de la colección "Terre humaine" le llamará la atención ver que en la mayor parte de los casos el trabajo del etnógrafo consiste en establecer (crear) el relato, pero que ese trabajo no le pone en condiciones de analizarlo, es decir, de hacer un trabajo de etnólogo.

---

117 La mayor parte de los relatos de vida individual publicados en forma de libros carecen de una introducción histórica, de informaciones complementarias, e incluso de la verificación de la información dada por el modelo. Así que tenemos que creer todo lo que se nos dice, sin ningún espíritu crítico. Con respecto a este asunto podemos comparar las dos ediciones de *Grenadou*. En la edición original (1966), el título invita a la lectura de un texto de carácter "ejemplar": "*Grenadou, paysan français*", y el prefacio lo confirma: "Conocido por el nombre de Ephraïm. Es un campesino excepcional porque le gustan los árboles. Es un hombre excepcional porque ama a los hombres. Es un ser excepcional porque es feliz. Por ello, su historia es ejemplar (...)." Ciertamente es de la Beauce, y forma parte de ese grupo de campesinos que han podido salir adelante gracias a la mecanización. El ejemplo moral (ya que lo que se nos propone es un modelo de éxito, de adaptación de las cualidades "campesinas" al mundo moderno) podría resultar un modelo sociológico representativo. Habrá que esperar a la segunda edición (1978) para que el prefacio añadido por un historiador, Claude Mesliand, ponga las cosas claras: "Él y sus semejantes de ninguna manera son representativos del conjunto del campesinado francés. También hay muchos que han fracasado, o que han tenido un destino mediocre, sin que por ello se pueda establecer responsabilidades personales en el éxito o en el fracaso. Igualmente, por muy simpático que nos resulte Grenadou, tenemos que evitar la tentación de personalizar su destino" (p. 20). Pero cualquier relato de vida aislado se *personaliza* y se *moraliza*. La publicación aislada de un destino mediocre o fracasado de otro campesino de la Beauce adoptaría también un valor ejemplar y mitológico. Sólo la publicación de grupos de relatos de vida permite que no se produzca este efecto.

Un primer enriquecimiento de la comprensión puede venir de la recogida de los relatos de varios miembros de un mismo grupo (en general la familia). Pasamos, si se puede decir, de un solo de un virtuoso a un resultado de música de cámara. Oscar Lewis, en *Les enfants de Sanchez*, Jacques Destray, en *La vie d'une famille ouvrière*, Jean Ferniot, en *Pierrot et Aline*, intentaron esta reconstrucción estereoscópica de la vida de una célula familiar. La técnica de los relatos de vida *cruzados* permite acabar con la ilusión de autonomía que todo individuo intenta, más o menos, mantener, y que el relato de vida tiende a acentuar y a comunicar al lector. Se produce un efecto de distanciamiento: cada vida es relativizada y vista a través de las demás.

Así se encuentra construido en la realidad un dispositivo de observación conforme al programa de la novela del "punto de vista". La entrevista etnográfica permite estudiar en vivo el tipo de estructura que la novela polifónica (como *Le bruit et la fureur*) explotaba en el plano de la ficción. El lector ya no tiene su experiencia limitada a una sola "memoria" con la cual puede coincidir: se encuentra en una posición de omnisciencia con relación a un pequeño grupo estudiado, su "experiencia" imaginaria desborda la de cada uno de los individuos, y le hace tomar conciencia más fácilmente del hecho de que la vida del grupo en sí misma no es autónoma, sino que está producida por algo que ella no controla. Pero, a pesar de todo, estas vidas cruzadas dan forma a una especie de individuo colectivo, y el lector puede complacerse en hacer una lectura literaria de las mismas en que la identificación recuperará su poder, acompañada del placer complementario de seguir una partida de cartas dando la vuelta alrededor de la mesa para ver el juego que lleva cada jugador. Los diferentes relatos no se repiten, se completan y se oponen, se articulan entre sí de forma dramática, dando hasta el final al lector la impresión de enriquecer su comprensión de una estructura a distintos niveles, como la lectura de una novela palabra por palabra.

Un efecto muy distinto es el de la construcción de una serie, de un conjunto de relatos de vida ya no cruzados sino *paralelos*. Leer uno tras otro varios relatos contados por distintos miembros de una misma clase, de una misma generación (recogidos y

transcritos por el mismo entrevistador) produce inevitablemente un efecto disuasivo, y ello mucho más cuanto que existe en la mayor parte de los casos una relación inversa entre el número de relatos y la extensión de cada uno de ellos. El lector que busca un placer "ficticio" de extrañamiento y de identificación se podrá aburrir. Se produce un efecto de monotonía, debido a la identidad del interrogatorio y al aspecto uniforme que la transcripción da a todos los discursos, pero también debido al paralelismo de las propias vidas. Cuando terminamos *La vie d'une famille ouvrière* y a continuación leeemos *Un couple ouvrier traditionnel*, se nos quitarán las ganas de leer otro libro escrito siguiendo el mismo método: ya que entonces habría que *cambiar de modo de lectura*. La serie, base necesaria para cualquier trabajo científico, es relativamente incompatible con el consumo literario del relato de vida. Está claro que cuando una persona lee *Grenadou* o , *Mémé Santerre* se le garantiza que se le va a presentar "una vida normal y corriente", "una vida como las demás", pero esta *similitud* no se le presenta como una forma real de *repetición*, sino como una forma idealizada del *individuo típico*: son siempre más "como los demás" que los demás, y lo son de forma única, por su forma misma de presentación a través de un relato aislado desde una perspectiva subjetiva. La evidencia concreta de la repetición, que sólo la yuxtaposición de varios relatos análogos puede dar, quita al lector esta ilusión de individualidad; le hace considerar la individualidad en sí misma como un hecho de serie.

La serie paraliza entonces las formas primarias de identificación, y compromete la ideología biográfica. Unas vidas en serie resultan igual de tristes que una fila de tumbas. Un archivador lleno de informes que contienen relatos de vida (versión contínua/versión montada) recuerda inevitablemente a todos los otros sitios en que la vida de cada uno se encuentra clasificada y archivada y se presenta exclusivamente como una variación insignificante de un modelo común. Esta integración virtual en la totalidad es para cada uno de nosotros en última instancia impensable, incompatible con su categoría de sujeto. La serie de textos etnobiográficos muestra, en cierta manera, la *otra cara* del texto autobiográfico individual: no sólo el modelo ya no es

realmente el autor del relato que el entrevistador le ha hecho contar, sino que su propia vida se presenta como el resultado de un mecanismo que le supera y que él no podría comprender.

La serie es difícil de publicar tal cual: es un medio de invención, una técnica privilegiada de investigación dentro del campo de las ciencias humanas, pero no es un medio de exposición. Si es publicada, será bajo la forma del resultado del análisis científico del cual ha sido objeto, bien a través de la forma literaria de la *entrevista* o del *reportaje*. Entonces habrá que realizar un montaje y un encuadre no a partir de los elementos de una sola vida, sino de varias vidas, bien totalmente seguidas, bien distribuidas y organizadas siguiendo el orden de un análisis. Ello implica un cambio de género literario y un cambio de actitud en el lector. En cualquier caso, estas entrevistas le evitarán las molestas repeticiones: incluso variados y "parecidos", los relatos de vida serán elegidos por su carácter pintoresco, y organizados siguiendo una variación significativa. El lector ya no adoptará una actitud de identificación individual, sino que buscará la visión global y omnisciente de una colectividad: en última instancia, podemos soñar con una reconstrucción "unanimista" de una época o de una sociedad a partir de un montaje polifónico de relatos de vida. Es más o menos lo que intentó Studs Terkel en *Chicago, carrefour de la solitude* (1968[118]).

En la práctica, como la recogida de relatos de vida hasta ahora se ha llevado a cabo más bien sobre las sociedades arcaicas o sobre las clases dominadas de las sociedades modernas, nos encontraremos sobre todo con dos grandes tipos de libros. La entrevista *extensiva*, que trate sobre una categoría profesional o un grupo social urbano, podrá adoptar una forma épica tradicional, la de bajada a los infiernos, guiando el entrevistador al lector a través de los diferentes "círculos" y exponiéndole uno tras otro los relatos de los condenados. Como es el caso por ejemplo de Juliette Minces (*Les travailleurs étrangers en France*). La entrevista *intensiva*, que por lo general hablará de pequeñas comunidades un tanto cerradas y estables, como los pueblos, utilizará, en mayor medida, la estructura polifónica de

[118] Ver Louis M. Starr, "Studs Terkel et l'histoire orale", *Dialogue*, 1977, nº 2, p. 66-76.

las "novelas familiares" de las que he hablado anteriormente, donde los relatos no van dispuestos uno detrás de otro, sino que se combinan, al ser uno de los objetivos del relato esta articulación de los relatos y de los puntos de vista, que permite comprender la historia y la estructura de la comunidad. Así lo hace Jan Myrdal en *Un village de la Chine populaire* (1964), dejando al pueblo componer él mismo su retrato a través de relatos que el etnógrafo se cuida mucho de comentar de otra manera que no sea a través del montaje que realiza. Es lo que hizo aquel investigador de los Archivos orales de Francia intentando renovar el género tradicional de la monografía lugareña recogiendo las Memorias de un pueblo bretón[119].

El nombre propio

La lectura depende finalmente del nombre propio, y del uso que se hace del mismo en el texto y en el título del libro publicado.

Se podría pensar *a priori* que el nombre no tiene en este caso ninguna importancia. Según las reglas del género, los entrevistados tienen que ser personas desconocidas, lo que algunos llaman despreciativamente "anónimas". El interés mismo de la entrevista radica en su total virginidad no sólo "autorial" (no han escrito ni publicado nada) sino también "notorial" (nunca han hecho nada que les distinga, su notoriedad no se extiende más allá de su familia y algunas relaciones). ¿Qué importancia puede tener entonces el nombre del Sr. quien sea?

Pero está claro que es algo que importa, y de entrada a ellos mismos. Pueden sentirse abrumados por el alcance de su noto-

---

119 Se podrían imaginar otras formas de montaje, con encuadres más o menos desarrollados. En un plano menos ambicioso, y más cotidiano, estas técnicas han sido desde hace mucho tiempo, y siguen siendo, las del periodismo: son una de las bases del modo de información al cual el periódico, la radio y la televisión nos han acostumbrado. Además de una ampliación del método etnográfico a las sociedades desarrolladas, se trata en este caso de una mutación relacionada con los medios de comunicación modernos, mutación que, con cierto retraso, se ha impuesto en el mundo científico y, por un choque de rechazo, ha introducido en el libro impreso un tipo de lectura y de atención propio de la prensa y de los medios audio-visuales.

riedad más allá del círculo íntimo, o por el contrario buscarla como una forma de testimonio o de realización. Su actitud dependerá de las relaciones que mantengan con su medio, pero también de la forma (elaborada o bruta) que se dé a su testimonio y del circuito al cual se destine (publicación individual en una editorial o para incluir en un archivo científico). Y podrá variar entre las primeras entrevistas, en que la promesa del anonimato puede permitirle expresarse libremente, decir toda la verdad, y las últimas entrevistas, en que el anonimato pueda resultar en sentido inverso una especie de vil escapatoria de alguien que no hubiera dicho la verdad. Grenadou, a quien Alain Prévost le propuso permanecer en el anonimato, le contestó: "¿Por qué? No tengo por qué esconderme ya que todo lo que cuento es cierto". Está claro que en algunos casos, como en el de "Mohamed", precisamente esa misma verdad hará que el modelo desee guardar el anonimato, por miedo a las represalias[120]. Pero en la mayor parte de los casos, imperativos de discreción con respecto a terceras personas harán modificar nombres o detalles, sin que el modelo renuncie a declarar su identidad, que podrá entonces ser confirmada e ilustrada a través de una fotografía[121].

Efectivamente, el nombre propio es un elemento esencial del sistema del libro mismo. Ejerce simultáneamente (y por ello mismo une de forma indisoluble) una función referencial y una función ficticia.

Desde el punto de vista referencial, produce una especie de "efecto de real", debido a su evidente contingencia. Un nombre como este, "es algo que no se inventa", sea común (Louis Lengrand, Gaston Lucas), o extraño (Ephraïm Grenadou). Y ello

---

[120] *Journal de Mohamed*, Stock, 1973, p. 132-134.

[121] *Grenadou, Louis Lengrand, Mémé Santerre* utilizan la fotografía en la cubierta del libro, pero contrariamente a lo que se podría esperar, el relato no va acompañado de imágenes (bien por razones de coste, bien porque los modelos no tenían archivos fotográficos personales —lo cual resulta bastante improbable). *Gaston Lucas* y *Marthe les mains pleines de terre* incluyen por el contrario una iconografía sucinta. Ciertamente existe una gran diferencia entre una iconografía, doblemente fijada por el objetivo y el tiempo, y la presencia de una voz, que el relato impreso intenta sugerir. La imagen concuerda mejor con el relato cuando es imagen de la propia narración, como en los relatos de vida audio-visuales.

permite realizar una verificación, lo cual refuerza la confianza del lector. En 1966 unos periodistas acudieron a Saint-Loup (Eure-et-Loir) para asegurarse de que Grenadou existía realmente, y se parecía al personaje de su libro. Ahora los medios de comunicación ponen esta verificación al alcance de todos: Louis Lengrand acudió al programa de "Radioscopie", Gaston Lucas fue al de "Apostrophes".

El nombre, por otra parte, en la medida en que figura en el *título* del libro, propicia un cierto tipo de lectura: suscita la curiosidad biográfica y la inversión imaginaria en la existencia de otro. Conocemos el eslogan que subyace en toda literatura "vivida": real como la vida misma, igual de atractivo que una novela. Precisamente es lo que decía continuamente Serge Grafteaux a la Madre Denise: "Toda vida, por muy modesta que sea, tenga la seguridad, Jeanne, de que es una novela[122]." El nombre propio como título anuncia esa novela. Centra el interés en la forma individual y concreta de una vida. Madame Bovary o *Mémé Santerre*, de todas formas es "un destino" que vamos a seguir. Una segunda parte del título precisa el valor que tiene esta vida, lo que la caracteriza, y que le hace salirse de lo normal: su normalidad misma ("*Mémé Santerre, une vie*, "*Journal de Mohamed, un Algérien en France parmi huit cent mille autres*"), un oficio y una región (*Louis Lengrand, mineur du Nord*), un oficio y una actitud (*Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros*). Las indicaciones genéricas que contienen los títulos son en general inexactas, pero suponen la expresión personal del modelo (diario, crónica).

Se podría establecer una oposición total entre este sistema, en el que el nombre propio *sostiene* la publicación en forma de libro de un único relato de vida, y el sistema de ciertas encuestas científicas, basadas en el respeto al anonimato. Garantizar el anonimato a los modelos es una operación ambigua desde el momento en que la entrevista termina convirtiéndose en una publicación de los relatos. Ciertamente, ello demuestra que se tiene un respeto a los modelos: pero la discreción que se les pro-

---

122 Serge Grafteaux, *La mère Denise l'histoire vraie de la lavandière la plus célèbre de France*, Jean Pierre Delarge, 1976, p. 190.

mete puede facilitar la entrevista. Ello muestra también que se les considera como propietarios, si no de su palabra, al menos de su nombre: pero la disyunción del nombre y de la palabra les priva de hecho de los dos a la vez. Se les despoja mucho más fácilmente de su palabra cuanto que se tiene el detalle de no utilizar su nombre.

Ello se debe a que el "científico" no necesita ese nombre, ni para la referencia (en principio se confía en él), ni para el efecto que quiere producir (no quiere producir efecto alguno). El anonimato, unido a la variedad de los relatos y a un sistema de "transcripción media", impone al lector el distanciamiento. El individuo del cual se cita el relato sólo es un caso entre otros muchos, se nos propone escucharle y no imaginarle o ponernos en su lugar. El nombre, que le hubiera podido dar una consistencia individual y concreta, es sustituido por un sistema de apelación que no ayuda a la identificación y nos hace conservar la mente fría. Una ficha de identificación ("agricultor, 67 años, tal región"), una inicial ("F"), es más o menos el equivalente a una venda en los ojos que impide reconocer e individualizar a los personajes de una fotografía. Un nombre, al igual que una mirada, sería el principio de una relación interpersonal posible. Además, la descripción impone estas identidades truncadas o la utilización de seudónimos[123].

La oposición que acabo de establecer entre la utilización del nombre en literatura y el anonimato "científico" sirve para indicar una tendencia generalizada. Está claro que hay excepciones y sobre todo sistemas ambiguos. En particular cuando la discreción impide dar el nombre de las personas, pero la forma de transcripción y de publicación exige la construcción de su imagen y de su identidad con respecto a un nombre, podemos recurrir no a un pseudónimo o a una inicial patronímica, sino a un nombre (real o ficticio), lo cual crea un impresión de proximidad y de intimidad en la relación de entrevista, y justifica la perspectiva subjetiva del modelo. Como en las polifonías fami-

---

123 Como en el caso en que el tema tratado es delicado (por ejemplo, en las recopilaciones de relatos de vida sexual) o como cuando el entrevistador ha realizado el trabajo en su propio medio de amistades o familiar.

liares de Jacques Destray, en que el relato de "Jean" y el de "Jocelyne" se entrecruzan, seguidos del de "Gilles". O como en los libros que anunciaba Maurice Catani después del *Journal de Mohamed*: *Tante Suzanne, modiste dans la Mayenne et horlogère à Paris (Suzanne et René M..., artisans, Alberto, le chauffeur espagnol, Manuel Lucas, l'émigré, Cousine Denise, la paysanne (Denise J...)*.

Nos equivocaríamos si sólo viéramos aquí simples cuestiones prácticas (discreción, leyes de un género, etc.). El tema del nombre propio es la clave de los diferentes problemas que el estudio de los relatos de vida lleva a considerar, en particular los de las relaciones sociales y de la ideología biográfica.

¿Otro "yo"?

Así montado, introducido, bautizado, el relato de vida está preparado para salir a las librerías. Sin duda se trata de una moda: esto no se hacía hace quince años, y quizás no se vuelva a hacer en un futuro. Analizándolo en caliente, ¿no se le da demasiada importancia? Pero de una moda siempre queda algo: la técnica de elaboración, el modo de lectura se integran sin más en nuestras prácticas, se convierten en una costumbre. Y además esa moda es un signo, que podemos tener la tentación de acercar a otros signos, en los campos más variados: el desarrollo de la entrevista, la proliferación del documento vivo y el sorprendente aumento, en estos últimos años, en la literatura de tipo clásico, de los textos autobiográficos o de inspiración autobiográfica. En "Les lettres", una de las más sorprendentes novelas cortas del *Livre du rire et de l'oubli* (Gallimard, 1979), Milan Kundera señaló esta grafomanía aguda que empuja actualmente a cualquiera a querer publicar su testimonio y difundir su vida. Pero tal oferta sólo se puede desarrollar porque existe la demanda, una escucha insaciable (una "vida" hace olvidar otra) que queda satisfecha tanto, o incluso más, con un sucedáneo que con un producto "natural". Demanda erigida y mantenida por el modo de *personalización* que los medios de comunicación (sobre todo la radio y la televisión) imponen a

todos los mensajes que difunden, se trate de política, de publicidad, de literatura o de deporte: en cuanto enchufamos el aparato, nos sumergimos en lo íntimo, lo directo, el cara a cara...

Aquí, y a punto de concluir, el crítico se para, asustado. Tiene la tentación de caer en la amalgama, la profecía y el moralismo. Veamos por ejemplo lo que podría decir:

"Desde hace dos siglos, la autobiografía ha ido apropiándose progresivamente y asimilando procedimientos provenientes de otros géneros literarios: precisamente a través de este proceso el género se fortaleció, hasta el punto de estar en disposición en la actualidad de convertirse en género dominante[124]. No se podría concluir partiendo del análisis de la situación actual que este fenómeno es la otra cara de otro, que paradójicamente lo *invierte*: víctima de su triunfo, la expresión autobiográfica se ha convertido a su vez en el *medio* obligado de la mayor parte de los otros fines. El yo sólo es ya un excipiente destinado a hacer avalar todo lo demás[125]... Una nueva, inmensa y vacía, retórica de la primera persona... De hecho, cuanto más cortan los medios de comunicación la comunicación directa, más la recuperan a través de artificios y de imágenes. Era cierto en cuanto a la escritura impresa, lo es todavía más en cuanto a la radio y la televisión, donde las posibilidades de reversibilidad de la comunicación son mucho menores, y mayor la ilusión de realidad. De forma que al final de esta fingida personalización, "yo" tiene la posibilidad de no ser ya persona..."

Pero para hablar así, habría que creer que ese "yo" era en otros tiempos un *alguien* y muy consistente. Y, ¿podemos extrapolar amalgamando fenómenos tan variados, tan complejos, cuyo análisis literario sólo capta sin duda un aspecto? Además he intentado más bien, a través de estudios precisos sobre corpus bastante diversos, deshacer la ilusión de unidad del sujeto que fomenta el género autobiográfico, y descentrar el estudio del género, que tiende a encerrarse en el círculo mágico de la

---

124 Tal como lo constata acertadamente Georges May ("Le creuset de l'autobiographie", *L'autobiographie*, PUF, 1979, p. 197 *sq.*)

125 Cf. Juliette Raabe, "Le marché du vécu", comunicación presentada en la década de Cerisy sobre "L'autobiographie et l'individualisme en Occident" (julio de 1979).

literatura. La expresión autobiográfica es un hecho de civilización —inmenso, y todavía relativamente poco explorado. Y está claro que en los hechos de expresión "en primera persona" no hay ni unidad ni eternidad: "yo" se pasa el tiempo siendo otro, y de entrada otro distinto al que era antes... Puede que sea en este sentido, modesto, en el que haya que tomar finalmente la fórmula presentada en el título de ese libro: punto de partida de una investigación que hay que *continuar*.

9. ENSEÑAR A LA GENTE A ESCRIBIR SU VIDA
por
Philippe Lejeune
(De "Moi aussi". Paris: Seuil, 1986)

"Enseñar a la gente a escribir su vida"

¿Es posible enseñar a la gente a escribir su vida? ¿Dónde y por qué se enseña la autobiografía? Se me ocurrió investigar sobre este tema al fijarme en que en las bibliografías norteamericanas citaban continuamente nuevos manuales pedagógicos sobre el tema de la autobiografía, o guías prácticas dirigidas al público en general: *How to Write Your Personal History*. Nunca había visto libros de este tipo en Francia. ¿Se trataba de una especialidad norteamericana? En cierta manera, sí. Lo veremos observando más adelante el cuadro en el que he reunido los resultados de la investigación bibliográfica que realicé en 1981-1982. La única producción significativa se da en Estados Unidos. Ni en Italia, ni en Alemania, ni en España parece que existan libros equivalentes. En Inglaterra sólo uno. Y en lo que a Francia se refiere, por el número de títulos no hay que hacerse ilusiones: la única guía que merece tal nombre es la de André Conquet (n. 23), breve y concisa, práctica, y que se centra, tal como indica su título, más

bien en "recuerdos de familia" que en historias personales [1].

La mayor parte de estos libros son el resultado de una práctica pedagógica. Pero existen prácticas que no desembocan en la publicación de guías: en los terrenos más variados (terapia, edición, animación local, etc.), he tratado de localizar su presencia para completar mi investigación.

Quizás, antes de presentar los resultados de la misma, tendré que confesar la actitud ambigua que he tenido como investigador. A un mismo tiempo abierto y desconfiado.

Estados Unidos

Consejos generales

n. 1 : Richard G. Lillard, *American Life in Autobiography, a Descriptive Guide*, Stanford University Press, 1956, 140 p. (p. 6-13, defectos a evitar, cualidades a cultivar).

En la enseñanza.

n. 2 : Don M. Wolfe, "Autobiography: the Gold of Writing Power", *English Journal*, 1971, 7, p. 937-946.

n. 3 : Roger J. Porter and H. R. Wolf, *The Voice Within. Reading and Writing Autobiography*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, XIII-304 p.

n. 4 : Robert Lyons, *Autobiography: a Reader for Writers*, Oxford University Press, 1977, XI-404 p.

n. 5 : Madeleine Grumet, "Autobiography and Reconceptualisation", *Impact*, New York State Association for Supervision and Curriculum, vol. 14, n. 3, Spring 1979.

n. 6 : Marilyn Smith, "Teaching Autobiography to Senior

---

[1] El libro de Claude Bonnafont (nº 21) es más bien una compilación de libros que una guía práctica escrita por alguien que tiene la experiencia personal del diario íntimo. He mencionado, más bien como un punto de referencia histórico, el libro de Charles de Ribbe, publicado hace cien años. Jean Guénot, en su muy estimulante *Écrire*, da consejos sobre todos los géneros literarios, excepto la autobiografía. Los demás textos mencionados no son guías, pero en cierta manera reflejan prácticas pedagógicas en campos diferentes.

Adults", *College English*, XLIV, n. 7, november 1982, p. 692-699.

Para el público en general (autobiografía e historia familiar)

n. 7 : J. Malan Heslop and Dell Van Orden, *How to Write Your Personal History*, Salt Lake City Bookcraft, 1976, VIII-56 p.

n. 8 : Patricia Ann Case, *How to Write Your Autobiography. Preserving Your Family Heritage*, Santa Barbara, California, Woodbridge Press, 1977, 112 p.

n. 9 : Janice T. Dixon and Dora D. Flack, *Preserving Your Past. A Painless Guide to Writing Your Autobiography and Family History*, New York, Doubleday, 1977, 334 p.

n. 10 : Katie Funk Wiebe, *Good Times with Old Times. How to Write your Memoirs*, Scottdale, Pennsylvania, Herald Press, 1979, 176 p.

n. 11 : Lois Daniel, *How to Write Your Own Life Story. A Step by Step Guide for the Non-Professional Writer*, Chicago Review Press, 1980, 172 p.

n. 12 : Ruth Kanin, *Write the Story of Your Life*, New York, Dutton, 1981, 219 p.

n. 13 : Wilson Ketterer, *How to Write and Sell a Book of Your Intimate Thoughts and Personal Adventures*, Albuquerque, New Mexico, American Classical College Press, 1980, 44 p.

El diario íntimo

n. 14 : Ira Progoff, *At a Journal Workshop. The Basic Text and Guide for Using the Intensive Journal*, New York, Dialogue House Library, 1975, 320 p.

n. 15 : Christina Baldwin, *One to One. Self-Understanding through Journal Writing*. New York, Evans, 1977, 186 p.

n. 16 : George F. Simons, *Keeping Your Personal Journal*, New York, Paulist Press, 1978, 144 p.

Gran Bretaña

n. 17 : Peter Abbs, *Autobiography in Education. An Introduction to the Subjective Discipline of Autobiography and Its Central Place in the Education of Teachers*, London, Heinemann Educational Books, 1974, 182 p.

Francia

Guías para aprender a escribir

n. 18 : André Conquet, *Comment écrie pour être lu... et compris*, Le Centurion, 1966, 64 p. (edición tercera, 1977).

n. 19 : Jean Guenot, *Écrire. Guide pratique de l'écrivain, avec des exercices*. En Jean Guenot, 85, rue des Tenneroles, 92210 Saint-Cloud, 1977, 517 p.

En la enseñanza

n. 20 : Paul Le Bohec, "Les biographies dans la formation", le CREU, revista del Centro de Investigaciones y de intercambios universitarios (ICEM, movimiento Freinet), n. 3, segundo trimestre de 1977, p. 20-26.

Diario íntimo

n. 21 : Claude Bonnafont, *Écrire son journal intime*, Ed. Retz, 1982, 199 p.

Manuales de autobiografía e historia familiar

n. 22 : Charles de Ribbe, *Le livre de famille*, Tours, Mame, 1879, 283 p. (elabora, partiendo del modelo de los"libros de reflexión", una guía de historia familiar).

n. 23 : André Conquet, *Comment rédiger ses souvenirs de famille*, Le Centurion, col. "Mieux vivre après 50 ans", 1978, 120 p.

Universidades de la tercera edad.

n. 24 : "Educación permanente a partir de los 60 años", *Gérontologie et société*, n. 13 junio-julio de 1980, 192 p.

Resulta curioso, porque precisamente estaba buscando nuevos caminos para mi propia expresión autobiográfica. Ciertamente, estaba convencido de que la renovación sólo podía tener

lugar a través del descubrimiento, en mis lecturas, de una forma de escritura de la que tuviera ganas de apropiarme (como había intentado hacerlo con la de Leiris); o, en mi vida, de un encuentro o de un acontecimiento que me diera nuevas luces sobre el pasado. Entonces, no leí realmente estos manuales básicos, como un usuario que buscara consejos en ellos: sin embargo tengo que decir que en ocasiones me hicieron soñar, me estimularon, me animaron. Pero tenía otra razón para ser curioso: puede que respondieran a cuestiones que me planteaba en tanto que profesor. ¿Resultaría normal que diera clases sobre el género autobiográfico (y, lo que es más, sobre "la autobiografía actual") sin proponer a los estudiantes que practicaran ellos mismos el género? Y, ¿si lo intentara, cómo lo haría? ¿Cuáles eran los riesgos? Y además en mis investigaciones de historia oral, había llegado a encontrarme con personas que estaban "a punto de escribir una autobiografía", como se está a punto de llorar, pero que dudaban sobre aventurarse en ello. ¿Habría que animarlas?

Pero adoptaba una actitud desconfiada, sin duda porque estaba empapado de ideología autobiográfica. Veamos, dentro de su inocencia, mi reacción: "Si escribo mi vida, es para construir mi identidad con un lenguaje personal, o para legar una experiencia singular. Ahora bien, desde el principio el autor del manual parece saber ya en qué marco se sitúa mi unicidad, y conoce los medios que me permitirán comunicarla. Me veo relacionado con la generalidad: mi unicidad es... un hecho de serie. En el fondo, estos libros son simplemente manuales de moral y tratados de retórica elemental, de una época determinada... Abrirlos, es como entrar en un almacén de confección, someterse a una especie de "Bodygraph". Mi vida ya está escrita por adelantado..." Sin duda había en ello también otra reacción, francesa y elitista: "La escritura es algo que no se enseña."

Veremos, en el capítulo siguiente, como esta investigación me llevó finalmente, a partir de 1982, a modificar mi práctica pedagógica. La lección fundamental que he sacado de ello es que en tales aprendizajes lo importante no es la retórica ni el arte de escribir, sino la petición de escucha, la búsqueda del destinatario, la relación que se crea, y que hace posible todo lo demás.

Mi propósito aquí será simplemente organizar mis planteamientos, y poner un poco de claridad en este campo sin duda

heteróclito en el que he reunido todo lo que tenía relación con el aprendizaje de la autobiografía. El título de algunos libros es de lo más clásico: *How to Write Your Autobiography*. Pero antes de la cuestión del *cómo* viene la del *por qué*.

¿Por qué?

Estos libros tienen que volver a ser situados dentro de un contexto más general de oferta y de demanda, dentro de un conjunto de transacciones del cual mi inventario sólo da una pequeña idea, ya que, inevitablemente, sólo abarca la producción escrita, y la oferta es más claramente observable.

Desde el punto de vista de la *oferta*, nos podemos preguntar de dónde provienen las personas que proponen sus servicios a los aprendices autobiógrafos. ¿Qué tipo de autoridad o de competencia alegan? ¿Qué servicios ofrecen y con qué finalidad?

Veamos cinco situaciones posibles:

1. Los *profesionales de la escritura*, que venden una habilidad. Es el caso de una empresa recientemente creada, SOS Manuscritos, a la cual pueden dirigirse las personas que quieren escribir su vida, o que ya la han escrito pero quieren mejorar su texto [2]. Se estudia el caso, se hace un presupuesto, para un trabajo de elaboración o de reconstrucción con el cual se les asocia. "La mayor parte escriben para contar su vida profesional o amorosa, su experiencia de la guerra, de viajes, de la enfermedad, de la fe. En lo que a mí se refiere, tengo la impresión de desempeñar el papel de confesor, de partero, de psicoterapeuta", dice Michel Dansel fundador de la empresa. En realidad, se sustituye a los "clientes" en vez de enseñarles algo: digamos que se les ayuda. Allí van a buscar, a la vez que consejos técnicos, una atención personalizada, lo que un manual nunca podría ofrecer. En cuanto a las personas de SOS Manuscritos, se ganan la vida y tienen la impresión, justificada, de responder a una nueva demanda social.

---

2 "Toda vida esconde una historia. Profesionales de la escritura a su servicio para corregir, ordenar o redactar la historia de su vida", dice la publicidad de SOS Manuscritos (11, rue Boyer-Barret, 75014 Paris). Ver el reportaje de Thierry Gaudillot, "La clinique de l'écriture", *Le Monde dominical*, 7 de junio de 1981.

Se pueden proponer otro tipo de servicios a candidatos autobiógrafos, pero no implican un aprendizaje de la escritura. De entrada la oferta de "libros en blanco", con encuadernación de cuero, destinados a lo que se escribe y conserva en ellos, entre otras cosas, "diario íntimo, recuerdos de vacaciones y de viaje, carrera profesional, aventuras sentimentales, historia familiar, nacimientos, matrimonios, defunciones", etc. [3] . También la oferta de redactar y de editar algunas decenas de ejemplares de la autobiografía de una persona, tomando como base entrevistas grabadas en un magnetófono: es la idea original, perfectamente adaptada a una difusión familiar o de amistades, del "Érase una vez" [4]. Finalmente la oferta, que de por sí es decepcionante, de "publicar" por cuenta del autor 3.000 ejemplares del texto autobiográfico (u otro) que ha escrito. Existe pues todo un mercado de la autobiografía.

2. *Los profesionales de la enseñanza* en lengua materna (es decir, los profesores). Precisamente en este caso es donde se observa una mayor diferencia entre Francia y Estados Unidos. En Francia, el ejercicio de la redacción tradicionalmente es considerado como elemental y reservado a las clases de los pequeños. Cuando se hacen mayores, hacen disertaciones, que es algo más serio. Por otra parte, el mundo académico y extra-académico están, en la mente de los alumnos y de los profesores, claramente separados. De ahí la sorpresa y el escepticismo del profesor francés cuando lee manuales de aprendizaje de la autobiografía destinados a estudiantes, y que parecen corresponder a una práctica pedagógica real (n. 3 y 4). Estos dos manuales ofrecen una progresión metódica en el aprendizaje, dan modelos sacados de los mejores autores clásicos y contemporáneos, proponen "ejercicios". La finalidad, por ejemplo, que se

[3] Sugerencias hechas por la editorial Fleurville (9, faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris), que fabrican y venden estos libros.

[4] "Érase una vez", ed. Temps retrouvé, 83, bd. Saint-Michel, 75005 Paris. Primero, el cliente se somete a una entrevista de unas horas (el equivalente a las sesiones de "pose" antaño para hacer un retrato). Luego, se transcribe la entrevista que se confiará a un escritor profesional, que le dará forma de relato. Una vez dado el visto bueno por parte del cliente, el texto se imprime, eventualmente con ilustraciones, con una tirada de algunas decenas de ejemplares —algo que las recientes técnicas de autoedición permiten hacer con el mínimo coste. Los ejemplares no son comercializados, sino entregados al cliente, que hará con ellos lo que considere oportuno. Ver la presentación de la empresa en *Gé-Magazine*, nº 10, septiembre de 1983, p. 11-12.

propuso Lyons (n. 4) es la de enseñar a los estudiantes a escribir y a componer. La autobiografía le parece un buen terreno de aprendizaje, porque el niño ya conoce el tema a tratar (!), y puede entonces centrar todo su esfuerzo en la escritura y en la composición. El libro de Porter y Wolf (n. 3) tiene un propósito menos utilitario, está más centrado en los grandes problemas existenciales, que refleja la autobiografía. El problema consiste en saber si esta oferta responde a una demanda, y qué tipo de compromiso adopta el profesor en sus relaciones con los alumnos. Tal enseñanza, sin duda, sólo es convincente si el profesor ya ha hecho y sabe hacer lo que pretende enseñar, lo cual nos lleva al caso siguiente, o si tiene un proyecto construido y coherente de "dinámica de grupo" y de formación, lo cual nos lleva al cuarto caso.

3. Los *aficionados misioneros.* Entiendo por ello todos aquellos que, al haberlo pasado bien redactando su autobiografía o llevando un diario, se les ha metido en la cabeza enseñarlo a los demás (es el caso por ejemplo de los n. 7 a 16). A menudo el libro es en sí mismo el resultado de una práctica pedagógica real (seminarios, cursos, talleres), y prolonga una especie de "cruzada" que es tan moral como literaria. El libro de Ira Progoff sirve de guía a centenares de "talleres de diario" organizados cada año bajo su dirección. En los manuales de autobiografía, el autor se da por entero poniendo como ejemplo sus propios textos: el libro de Katie Funk Wiebe, por ejemplo, es a la vez una guía y una autobiografía.

4. Los *profesionales de la formación*, para quienes la autobiografía (oral o escrita) del formado es en esta ocasión no una finalidad sino un medio. Su propósito no es enseñar a la gente a escribir su vida, sino simplemente a vivir, tomando conciencia de su pasado. En un segundo plano, y en el origen histórico, de este movimiento, está claro que está el psicoanálisis, en la medida en que fomenta sistemáticamente la amnesia del paciente, y ve en la expresión y la revisión del pasado uno de los medios de la "cura". Pertenecen fundamentalmente a esta categoría el n. 17 (para formar a futuros docentes, hacerles escribir la historia de su propia educación) y, sobre todo, el n. 20. Paul Le Bohec, que fue primero maestro freinetista, estableció a continuación, trabajando en la IUT y dentro

del marco de la formación permanente, una práctica original que se llama la "co-biografía": confrontación, en un grupo, de la biografía de cada uno, de forma oral, que luego lleva a un trabajo de escritura que puede adoptar diferentes formas, clásica, como la redacción solitaria de una autobiografía, o menos clásica, como el trabajo en común que propone Le Bohec, en un cuaderno en el que el "biografante" escribe su relato en las páginas de la derecha, y en el que Le Bohec escribe en la página de la izquierda preguntas, observaciones, fragmentos de relato personal, principios de interpretación; estas intervenciones, a través de un sistema de llamadas, las utiliza el "biografante" como nuevo punto de partida para su escritura en las páginas de la derecha, que luego a su vez Le Bohec comentará de nuevo, etc. El cuaderno pasa de uno a otro, las dos escrituras se articulan a través de engranajes múltiples. No tiene nada que ver con lo literario: el saber en el que se apoya el formador es de carácter psicológico y sociológico, y los textos que se escriben sólo son el testimonio y resultado de un trabajo de transformación de uno mismo. Al igual que las palabras que se intercambian en el análisis, sólo tienen plenamente sentido para aquellos que han vivido esa experiencia [5].

5. Por último, los *catalizadores*, aquellos cuya oferta es sólo la de una atención, o de una lectura, y que, sin dar ningún consejo y sin intervenir, desencadenan en los demás un deseo de escritura y les hacen pasar al acto. A menudo suele ser un proceso involuntario: en las entrevistas de historia oral, el entrevistado, que gracias a las preguntas empieza a recordar su pasado y comprueba el interés que suscitan sus respuestas, se suele animar a escribir su vida, compra un cuaderno y empieza... Es el mismo tipo de efecto que produjo involuntariamente Jacques Ozouf haciendo una encuesta, a través de cuestionarios, a 20.000 maestros jubilados. Además de los cuestionarios rellenados, recibió

---

[5] Paul Le Bohec contó su experiencia en *Les Co-biographies dans la formation*, Documentación para los educadores, nº 182-183, Cannes, Cooperativa de la enseñanza laica, 1985, 48 p. Su método, elaborado a partir de los años setenta, es paralelo a los que distintos grupos desarrollaron a principios de los ochenta: el del grupo Germinal (ver *Le Groupe familial*, nº 96, julio-agosto 1982, pero en este caso el trabajo no pasa por la escritura), el de diferentes profesionales de la formación permanente (ver *Éducation permanente*, nº 72-73, marzo de 1984), o, en Quebec, el de Gaston Pineau (*Produire sa vie; autoformation et autobiographie*, Ed. St-Martin (o en Paris, Edilig), 1983).

300 textos autobiográficos. Ese efecto puede ser deliberadamente buscado, como ocurrió en Polonia en el período de entreguerras con los *concursos de autobiografías* promovidos por sociólogos y periódicos que publicaban las mejores. Con este último caso, nos acercamos a un hecho de civilización mucho más general: el éxito del testimonio y la expresión individual (entrevistas, encuestas, relatos de casos, etc.), que dan a conocer continuamente los medios de comunicación de masas.

Pero puede haber "catalizadores" más activos: como es el caso de Ken Worpole, que creó en Hackney, un barrio popular de Londres, un "taller autobiográfico" autogestionado, donde da clases o consejos para escribir. Los participantes se entrevistan unos a otros antes de pasar a una redacción totalmente individual, pero bajo "control" colectivo (lectura pública, críticas, etc.). Estos textos producidos dentro de un ambiente de militancia son como una especie de autobiografía colectiva de las clases populares de ese barrio[6].

Una vez finalizado este inventario de las ofertas de aprendizaje, si hacemos un balance de lo que ocurre en Estados Unidos, vemos que provienen fundamentalmente de tres instituciones: La Universidad; las diferentes psicologías de inspiración jungiana, gestáltica u otras (n. 14 a 16); y las diferentes Iglesias (mentonita, n. 10; católica, n. 16; mormona, n. 7). Quizás Salt Lake City sea actualmente la capital de la autobiografía al igual que lo es de la genealogía... En cualquier caso la breve guía mormona, directa y sencilla, está muy bien hecha. Si observamos el asunto con más detalle, vemos que la inspiración psicológica y la inspiración religiosa se entremezclan: en todos los casos se trata de predicar una especie de psicosíntesis que conduzca al equilibrio de la personalidad: Build your Self! Reach the Elan Vital! En Francia, ni la Universidad ni la Iglesia han llevado a cabo semejante cruzada. Y aunque las nuevas "psi" fomentan el descubrimiento y la expresión de uno mismo en grupo, parece ser que no han elaborado métodos individuales o colectivos que pasen por la escritura.

---

[6] Estas autobiografías son a continuación publicadas en el mismo Hackney por Centerprise (136, Kingsland High Street, London, E.8), el centro cultural en el que está el taller. La historia de esta empresa se cuenta en el folleto informativo *Local Publishing and Local Culture*, Centerprise, 1977.

¿Y la *demanda*? Es más difícil de delimitar. Ignoro la tirada y la venta de los diferentes libros norteamericanos que cito. Sólo conocemos la actividad de las firmas como SOS Manuscritos a través de lo que dicen sus dirigentes. Nunca se ha llegado a hacer una encuesta estadística sobre las prácticas de escritura personal: ¿quién lleva un diario íntimo?, ¿quién no ha tenido ganas alguna vez de escribir su vida, pero no se ha atrevido, o no ha sabido cómo hacerlo?, ¿quién escribe poemas? Mientras que, en el terreno de la sexualidad, numerosas encuestas estadísticas nos han dado una información, en estos últimos años, sobre las prácticas de hombres y mujeres de todas las edades y de todas las condiciones sociales, la práctica y los deseos de practicar la escritura siguen siendo muy mal conocidas (ver sobre este tema, p. 295). Sólo tenemos una idea de esta capa subyacente de la escritura a través de los esfuerzos de los que aspiran a la publicación: cantidad de manuscritos rechazados por los editores, solución (ilusoria) encontrada en la publicación por cuenta del autor, por ejemplo en la Pensée universelle. Pero también, están todos aquellos que escriben simplemente para sí mismos o para su entorno. Y también, todos aquellos que quisieran hacerlo, y que esperan a que alguien o alguna cosa les ayude a ello.

El público al que va dirigido los libros norteamericanos está fundamentalmente constituido por personas a las que les gustaría escribir pero no se atreven. El destinatario del manual se supone que está ya convencido del interés de la escritura personal: si no, está claro que no se hubiera comprado el libro. En cualquier caso, no se trata de convencer a la gente a la que por el momento no le atrae la idea de escribir su vida, que es mucha (aunque algunos autores parecen sugerir que es normal escribir, y por lo tanto anormal no hacerlo...). El bloqueo del demandante (real o virtual) puede ser de dos tipos diferentes. Bloqueo ante la propia escritura, relacionado sin duda con la clase social y la educación ("no sé nada de ortografía", "sería incapaz de escribir un libro", dicen los que tienen, además de la de la ortografía, otras dificultades, o que asocian escritura con publicación). Pero tales bloqueos se encuentran de hecho en todos los medios, y son a menudo la tapadera de otro tipo de bloqueo, más importante, que es el de la comunicación, o de un bloqueo ante la propia vida. La necesidad fundamental es entonces la de una atención, y la de una relación estructurante y que dé seguridad.

Las necesidades difieren también en función de la edad. Una persona con quince o veinte años, no está claro que tenga ganas de hacer ejercicios de imitación sobre las autobiografías de prestigiosos septuagenarios. La escritura adolescente por excelencia es el diario íntimo (que uno empieza a escribir sólo porque lo necesita y porque ha leído el *Diario* de Ana Frank), o bien es el poema o la ficción. Los manuales de diario íntimo (n. 14 a 16) en absoluto se dirigen a adolescentes, sino a adultos que están atravesando períodos de crisis y que necesitan aclarar sus ideas y serenarse. En cuanto a la autobiografía, es más bien una actividad propia de la madurez o de lo que actualmente se llama la tercera edad. Los libros n. 13 a 17 y n. 23 están escritos por personas que pasan de los cincuenta, o están ya jubilados, y que piensan en transmitir su experiencia a sus nietos. Se podría pensar que el terreno ideal para una pedagogía de la autobiografía son los clubs de jubilados y las universidades de la tercera edad. Por lo que he podido observar, no ocurre nada de eso. Ninguna de las universidades de la tercera edad que se han creado en Francia de diez años a esta parte (n. 24) parece haber organizado un taller de escritura autobiográfica. Sin duda, hay varias razones para ello: la gente va a las universidades de la tercera edad para rejuvenecerse, para tener de nuevo una vida por delante, y no para encerrarse en el pasado y enfrentarse a la muerte. Y además, para tener la valentía de enfrentarse a la propia vida y hacer un balance de la misma, habría que estar seguro de que la imagen que uno se hace de sí mismo será revalorizada; que se gana algo con ello. Finalmente, el destinatario posible (los jóvenes) no está allí: se está entre personas mayores. Pero en cualquier caso no se trata de una tarea imposible, y algunos libros norteamericanos (n. 10) son el resultado de la enseñanza a personas de la tercera edad, fundamentalmente mujeres.

Se puede pensar que la demanda existía desde hacía tiempo, aunque el desarrollo de la formación, la movilidad social y la prolongación de la duración de la vida hayan sin duda contribuido a desarrollarla. La oferta es reciente, y forma parte de un importante movimiento social, al igual que el desarrollo de la psicología, la aparición de la historia oral y la difusión a través de los medios de comunicación de lo "vivido", que tratan de llamar la atención del individuo sobre sí mismo. Estos libros, en efecto, no tienen la finalidad de transformar a sus lectores en escritores publicados, enseñan fundamentalmente la práctica

privada de la escritura, en que cada cual escribe para el reducido círculo en el que vive, o para sus herederos, o para sí mismo. Esta oferta da lugar a la transformación de la autobiografía en un fenómeno de masas o, mejor dicho, a su democratización. Se podría relacionar, aunque sólo sea una aproximación, el desarrollo de la autobiografía con la época moderna de la construcción del "sujeto" burgués. La autobiografía forma parte de los derechos humanos. ¡Conviértase en propietario de su propia vida! Todo el mundo está invitado a acceder a la propiedad individual de su vida, a construir un pabellón de escritura en su pequeña parcela de existencia. Milan Kundera, en *El libro de la risa y del olvido* (1978), habla del día en que todo el mundo escribirá y en el que ya nadie leerá... Resistámonos a este profetismo catastrófico. La actual cruzada autobiográfica está mostrando, sin duda, algo que ya existía bajo otras muchas formas, los mecanismos de reproducción y de control de los individuos, de los cuales toda sociedad necesita.

He creído distinguir, en estos diferentes libros, tres estrategias con respecto a los individuos. Voy a presentarlas a grandes rasgos, llamándolas: *statu quo, deconstrucción y estabilización*.

1. El *statu quo*. Es la estrategia de los libros destinados a las personas mayores (n. 7 a 13). Conformismo y halago. El destinatario en absoluto pretende poner en duda su vida, sino valorizarla expresándola. Por ello estos libros se centran en los métodos de trabajo, los procedimientos de presentación del texto, el arte de escribir. En cuanto a lo que se puede suponer que es el fondo del problema (la vida), adoptan una actitud suave y que da seguridad. Primer postulado: *¡usted es el que más puede saber sobre usted mismo!* "You are the best-known authority on yourself" (Heslop, n. 7, p. VIII). Postulado discutible (¿y sorprendente para quien cree en Dios?), que tiene sobre todo como función dar confianza al principiante: se le garantiza que no se expone a sorpresas desagradables al adentrarse en su pasado. Está claro que también se dice a veces que la autobiografía permite revaluar el pasado, comprender mejor, etc., pero ello no está directamente relacionado con ninguna de las prácticas aconsejadas. Segundo postulado: *su vida tiene un valor y los demás tienen interés en conocerlo*. Valor histórico (tradición familiar, acontecimientos y medio en el que se ha vivido) y valor moral. Siempre se supone que la vida, ciertamente, está

llena de altibajos, de crisis y de buenos momentos, pero en cualquier caso es, en general, un itinerario positivo de aprendizaje que conduce a la sabiduría y a la fe actuales del candidato autobiógrafo. Ningún manual considera la hipótesis según la cual el candidato estaría más bien hastiado de su vida, o dijera cosas desagradables de sí mismo, o quisiera escribir un texto de carácter polémico. Está claro que en ese caso no hubiera comprado la guía... Pero por ello, a quien las lee sin buscar consejo en ellas, estas guías parecen proponer un modelo bastante fariseo. Su vida es un tesoro y le vamos a ayudar a que lo muestre.

2. La *deconstrucción*. Representada aquí sobre todo por Le Bohec (n. 20) y los que practican la formación permanente (ver p. 210, n. 1), se basa en los postulados contrarios: "usted no conoce su vida" y "hay algo que no funciona en su vida". Es la actitud básica de la mayor parte de las "psi"; y se dirige a personas más jóvenes que están buscando una solución a sus problemas. El trabajo pasa entonces por una relación interpersonal (dual o colectiva), en la mayor parte de los casos de forma oral, y el texto producido, si es que existe, sólo es el resultado de ello. Le Bohec señala que lo importante, no es sólo la escucha, sino el paso por la generalización, que permite disipar la ilusión de haber vivido algo único, y de escapar a la culpabilidad: uno es menos responsable de lo que se imaginaba... Está claro que estas deconstrucciones se hacen siempre con vistas a una reconstrucción, a una resurrección del individuo más viable. Se basan en una ética más o menos clara, que puede dar al trabajo del formador el aspecto que en otros tiempos tenían las cartas de dirección espiritual.

3. La *estabilización*. Llamo así, a falta de un término mejor, a la estrategia de las guías norteamericanas de diario personal (n. 14 a 16). Es una combinación de las dos actitudes precedentes. Aparentemente se trata de ayudar a la gente a "deconstruirse", a desbloquearse por medio de todo tipo de ejercicios (diálogos ficticios, etc.). Pero esta práctica se ve desmentida por la continua fetichización de la escritura (propia del género del diario) y la fijación que crea, y sobre todo la imposición de una moral de equilibrio y de sabiduría que puede que tenga como función someter al individuo haciéndole creer que se ha convertido en su propio dueño. Tal es la impresión, un tanto desagradable, que me produjo el libro de Simons, en particular.

¿Por qué esquematizar y caricaturizar así? En el fondo, estos libros tienen el gran interés de presentar con claridad y sencillez lo que subyace en realidad en todas las prácticas de escritura autobiográfica, incluso en las más sofisticadas y las más sutiles. Supongo que un análisis marxista que quisiera estudiar la construcción del "sujeto" en la ideología autobiográfica se ahorraría mucho trabajo pasando por alto las autobiografías reales y cogiendo estas guías como objeto de estudio. Y mi reacción polémica se explica sin duda por el desagrado que he experimentado al reconocer*me* en un espejo deformante y de aumento...

¿Cómo?

Queda la cuestión del *how*. Tiene dos aspectos: el del *medio* del aprendizaje, y el de los *medios* utilizados (entre los cuales distinguiré los *modelos* y las *pistas*).

1. El *medio*. ¿El libro está bien adaptado para guiar un aprendizaje? La cuestión se plantea para todos los aprendizajes: ¿se puede aprender a jugar al ajedrez , o el arte de amar, en un libro? Ciertamente, en nuestro caso, como se trata de aprender a escribir, el libro es quizás más indicado. Pero en la autobiografía, como en los otros dos casos citados, el libro difícilmente puede suplir la relación con el otro, necesaria para el proceso. Sin duda, hay que distinguir dos funciones posibles del manual: la función de estimulación y la función de aprendizaje propiamente dicha. Para estimular (desbloquear, animar), el libro tiene que ser corto, directo y sencillo (es la gran virtud de los n. 7 y 23). O, si es largo, tiene que intentar ser persuasivo a través de un discurso repetitivo que tranquilice al candidato autobiógrafo familiarizándole con algunas ideas fundamentales (n. 14). Personalmente, más bien me desaniman los manuales que intentan ser completos, que examinan con detalle todos los problemas: la guía me resulta más larga que el texto que quizás me permitirá escribir. Los dos manuales universitarios (n. 3 y 4), muy bien hechos, de entrada resultan abrumadores (y además intimidan por los modelos prestigiosos que proponen). Me parecen más idóneos para empezar libros menos sofisticados y más desordenados, que se pueden hojear como una guía de bricolage. El

problema es que el libro sólo puede adaptar su oferta a la demanda del lector al principio: después, le resulta insuficiente, y el aprendiz autobiógrafo necesitará consejos adaptados a *su* texto. De hecho, algunos de estos manuales funcionan más como *libros de profesor*, destinados a formar a formadores, que como libros directamente adaptados a las necesidades de los formados. Son un reflejo de experiencias pedagógicas reales, que sistematizan para difundirlas a través del libro, siendo perfectamente conscientes de que no se puede resumir una relación pedagógica vivida.

Esta confusión inevitable puede que sea también responsable de algunas de mis reacciones: un consejo o un ejercicio pueden parecer simplones o hacer gracia, cuando se lee, sin poner en práctica, su formulación impresa. Y ¿si *funciona*? ¿Acaso nos hará gracia porque nos da miedo probar? ¿A quién se le ocurriría juzgar un libro de cocina sin haber probado antes los platos que ha permitido hacer? Podré encontrar el libro de Ira Progoff pura charlatanería, pero la cuestión es que los talleres de diario íntimo que organiza por todo los Estados Unidos funcionan visiblemente con éxito: ¿qué podría decir si no he visto ni he experimentado lo que pasa en ellos?

Al libro, pues, hay que añadir, bajo una forma u otra, una relación interpersonal. Sólo ella podrá estructurar y mantener el *tiempo* necesario para tal aprendizaje. ¿Cuánto tiempo hace falta para escribir la vida de uno? Todo el mundo no es igual de rápido que un escritor profesional, que un Yves Navarre capaz de acabar en seis meses justos las setecientas páginas de su *Biografía* (1981). Muchas tentativas autobiográficas de aficionados se quedan en un preámbulo escrito en un día en el que se encontraban animados (o en un día en el que se encontraban angustiados), o en unas notas preparatorias. Sin duda, uno acaba decidiéndose el día en que de repente comprende *por qué* hay que escribir. Un manual, por muy alentador y esperanzador que sea, raramente ofrece la relación que permite ponerse a trabajar y la presión que ayuda a continuar. Ya que hace falta tiempo para entender, para revisar lo que se ha escrito, eventualmente el mantenimiento de una disciplina o de un ritmo que provienen del exterior, la ayuda práctica de quien, en el momento oportuno, ayuda a superar una dificultad o a evaluar lo que se ha hecho.

Esta relación puede adoptar diferentes formas: en cualquier caso supone el consentimiento y excluye la autoridad (de ahí

proviene la dificultad de incluir este tipo de aprendizaje dentro del sistema de enseñanza francés). Supone sobre todo un sentimiento de seguridad: hay que tener confianza en el formador, hay que tener la seguridad de que uno no va a ser agredido por los otros miembros del grupo, de que uno tenga la libertad de callarse, de poder guardar los textos para uno mismo, en una palabra, preservar la intimidad. El ambiente reinante en los diferentes grupos de aprendizaje, tanto en Estados Unidos como en Francia (talleres de Progoff, enseñanza de Abbs, grupos de "co-biografía" de Le Bohec) no tienen nada que ver con los psicodramas a los que suele dar lugar a veces la "dinámica de grupo". Es un ambiente tranquilo y liberal.

El provecho que se puede sacar de esta relación varía enormemente de un sistema a otro. Los talleres de Progoff tienen sobre todo la función de hacer salir a las personas de lo que es su vida cotidiana, prepararles un tiempo de meditación personal organizada y dirigida, más que poner en relación a unos con otros y proponerles una forma de diagnóstico sobre su caso. Por el contrario, Le Bohec trabaja con la escucha recíproca, la puesta en común de experiencias y la comprensión de los casos, para poder establecer comparaciones y que cada cual vea más claramente su trayectoria y llegue a conocerse mejor.

Deseamos escribir para llenar un vacío, recuperar una relación perdida. Los grupos de aprendizaje de la autobiografía juegan con dos cuadros a la vez para cubrir esta función de "suplemento": la escritura y el grupo. En grupo, la presencia de un *otro* real, imprevisible, más difícil de manipular que el fantasma al cual se dirigen los autobiógrafos, puede producir efectos inesperados, cambios profundos que el auto-análisis y la escritura solitarios no suelen producir y, finalmente, puede hacer menos necesario... escribir.

2. El *modelo*. ¿Cómo se puede aprender a *escribir* una autobiografía? Evidentemente, esta cuestión está clara para los "terapeutas" y los profesores de diario íntimo. El diario tiene que obedecer a unas reglas de presentación que harán fácil una nueva lectura por parte del interesado, pero no hay por qué seducir e informar a un lector, no tiene que seguir ninguna regla de composición. Incluso a veces hay que conservar el carácter intimista ante la tentación del *over-writing*, que impide la sinceridad. Es una cuestión que sólo se plantea a la hora de elaborar

manuales universitarios y guías de autobiografía propiamente dichas.

Al iniciar su trabajo, el aprendiz de autobiógrafo tiene un cierto sentimiento de competencia: el relato que va a escribir ya existe, al menos virtualmente, en su mente. Las entrevistas de historia oral de estos últimos años confirman la existencia, en cada persona, de relatos de vida ya constituidos, e incluso a veces "experimentados" a través de numerosas repeticiones orales. Pero también revelan que el narrador se queda siempre sorprendido, y a menudo bastante decepcionado, cuando lee la transcripción de lo que ha dicho, que era interesante y vivo cuando lo estaba contando y que, en el papel, ya sólo es un barullo. La comunicación escrita obedece a otras leyes, que hay que aprender. Los manuales enseñan estas leyes básicas, las claves del oficio, que utilizan los escritores profesionales cuando tienen que redactar, a partir de grabaciones, la autobiografía de una personalidad. Saber conectar con el lector. Contar una anécdota de forma interesante, y darle un significado. Explicitar lo que el relato oral deja generalmente implícito, en particular a través de descripciones y de retratos. Sobre todo, ser siempre *específico*, preciso y concreto. Dar al conjunto del relato una progresión y un ritmo. Encontrar el tono que conviene al lector al cual va dirigida, etc. En este plano, es imposible enseñar otra cosa que no sea un "arte" perfectamente convencional, no pudiendo intervenir la invención de nuevas formas o de un estilo personal hasta que se hayan adquirido las técnicas básicas. Aprendemos a escribir de la misma manera que aprendemos a dibujar, y no basta con tener una manzana en casa para convertirse en Cézanne, contrariamente a la ilusión del aprendiz autobiógrafo que piensa, o dice: "¿Mi vida?: ¡Es una novela!"

Los manuales de historia familiar van dirigidos a personas que se supone que nunca han "escrito" nada. Se ciñen a consejos básicos de redacción. El menos ambicioso, pero quizás el más eficaz, es André Conquet que da los ocho consejos siguientes comentándolos rápidamente: 1) el lector prefiere las frases cortas; 2) llamen a cada cosa por su nombre; 3) intenten conservar las expresiones familiares; 4) eliminen las palabras inútiles; 5) verbos en activa, por favor; 6) escriban como hablan; 7) utilicen imágenes; 8) la uniformidad aburre. Añade consejos sobre la puntuación. Algunos manuales norteamericanos incluyen lec-

ciones de redacción y de composición, con ejemplos. Los manuales universitarios van más lejos, y proponen ejercicios más sofisticados basados en el estudio de fragmentos escogidos de grandes autores, relacionando sistemáticamente la escritura con la *lectura*.

La primera frase de las *Confessions* de Rousseau: "Inicio un proyecto sin precedentes, y cuya ejecución no tendrá imitadores", puede resultar en la actualidad francamente arriesgada. Se escribe por haber leído, e incluso la forma que nuestra vida adopta, antes de ponerse a escribir, en nuestra memoria, lleva la huella de nuestras lecturas. El problema que plantean estos manuales de autobiografía (al igual que todos los manuales que utilizan fragmentos escogidos), es el de saber si las recopilaciones de lectura pueden ser programadas y clasificadas de esta manera. Me gusta leer una autobiografía *totalmente*, aunque luego me pare a ver con más detenimiento cómo está hecha. Me gusta abordarla sin demasiados intermediarios. La ventaja de los fragmentos escogidos, ciertamente, consiste en mostrar rápidamente la gran variedad de soluciones posibles. Pero el libro del "maestro" fija las elecciones. En la práctica, el profesor puede proponer la lectura completa de los textos que le han gustado, en función de una actualidad cambiante, y puede hacer sugerencias adaptadas a los gustos y a los problemas del estudiante. Lo esencial es organizar la forma de abordar los textos. ¿Esos textos tienen que ser obligatoriamente autobiografías? No lo sé muy bien. La riqueza del género autobiográfico se debe a que, siguiendo el ejemplo del género novelesco, puede echar mano de todo: de la poesía, de la reflexión teórica, y de la propia novela. Los grandes autores que se propone a los alumnos para que imiten, nunca empezaron escribiendo su autobiografía: siempre tuvieron, además de la experiencia de la propia vida, la de otras formas de escritura. ¿Por qué no hacer como ellos? Resultaría inútil quemar las etapas. Un taller o ejercicios de escritura que no tengan como finalidad la autobiografía puede que sean más eficaces que una enseñanza que se ciña a las prácticas habituales del género autobiográfico. Se aprenden mejor los recursos estilísticos, dentro de un espacio de juego y de libertad, cuando no se está limitado por la obligación de decir la "verdad" (?). Al menos es lo que deduzco de mi experiencia personal: he llegado a la escritura autobiográfica después de haber escrito por placer, cualquier cosa. Digamos sencillamente

que hay varias vías posibles, y que la línea recta no es siempre el camino más corto. Lo importante es aprender a escribir. La autobiografía llegará después, o no llegará, ¿qué más da…?

3. Las *pistas*. Resulta duro aprender a "redactar", aunque sea indispensable. Es la parte *pensum* del asunto. Aparece siempre en último lugar: ningún manual sugiere que la escritura puede ser un medio de *invención*, siempre es tratada como medio de *exposición* de un material ya encontrado por otras vías. ¿Acaso estará reservado a los poetas el explorar su pasado siguiendo el hilo de las palabras? Pero todo el mundo es poeta, y he podido comprobar, proponiéndolo a grupos, el interés de unos ejercicios inspirados en el juego de Michel Leiris, *Glossaire: j'y serre mes gloses*[7]. Y cada cual puede inventar las variantes que se le ocurran. Unos años atrás, hacía, en la calle, errores de lectura (de carteles, de rótulos, etc). Intentaba, una vez que me había dado cuenta del error, escribir textos que, a través de redes de asociaciones, relacionaban la lectura errónea con la lectura correcta. Este juego, inspirado tanto en el psicoanálisis como en la poesía, sacaba a la luz cantidad de recuerdos o de obsesiones. En la parte alta de un tipo de máquina colgada en la pared de una clínica, en la sala de espera, esto es lo que leí, atónito: MANGEUR DE CHAIR HUMAINE (comedor de carne humana). En medio segundo me di cuenta de la versión "correcta": CHANGEUR DE MONNAIE (máquina de cambio). Estuve una hora larga intentando dilucidar el significado de esa brusca confusión del lenguaje. Evidentemente, luego hay que encontrar la fórmula para comunicar eso a los demás, de qué forma seducirles...

Sin duda, lo que esperaba encontrar al leer estos manuales eran recetas de este tipo. Su moral y su retórica me han aburrido o irritado, pero a menudo he sido estimulado o inspirado por las pistas que a pesar de todo suministran. La memoria es un laberinto, el lenguaje también: y creo que la autobiografía es una

---

[7] *Glossaire: j'y serre mes gloses* es un juego poético inventado por Michel Leiris en 1925 dentro del marco de las actividades del grupo surrealista. El *Glossaire* fue retomado en el volumen titulado *Mots sans mémoire* (Gallimard, 1969), luego ampliado en *Langage Tangage* (Gallimard, 1985). Veamos dos ejemplos. El primero es francamente atractivo: "Pychanalyse: lapsus canalisés au moyen d'un canapé-lit." El segundo es claramente una incursión (hermética a otras) en la historia personal de un "jugador": "Père: perpetuel pet de reptile."

variedad del *juego de pistas*, para la cual se pueden dar reglas, inventar itinerarios. Por ejemplo: ¿se puede utilizar el juego de la oca para examinar el itinerario político? Eso es lo que hicieron dos "ocas", Geneviève Mouillaud y Anne Roche, en una reñida partida que les permitió escribir una autobiografía conjunta (*La cause de l'oie*, 1978). Ciertamente, creando formas nuevas, nos arriesgamos a romper la comunicación. Pero a la inversa, facilitando la comunicación a través del uso de técnicas convencionales, nos arriesgamos a perder lo que quizás tuviéramos de nuevo que aportar a los demás.

La parte más interesante de los manuales está por lo general situada hacia el principio: se dice de qué forma hay que presentar una vida, de qué forma resumirla y organizarla. Empezar a escribir una autobiografía es invertir la relación que normalmente se mantiene con la propia vida. Es convertirse, imaginariamente, en el dueño y señor. Mi vida es una isla que voy a dominar con la mirada, cuyo mapa voy a realizar. "Take a full page of your journal and with colored pens or pencils draw a map of your soul country. Perhaps you conceive of yourself as a continent, a peninsula or an island, as a small or large nation surrounded by others. Shape your coastline or boundaries and then as you draw them, name the mountains and valleys, the lakes, rivers, jungles, deserts, cities, etc." La autobiografía tiene algo del "mapa del amor" o de *La isla misteriosa*... De ahí los esquemas que hay que construir, simbólicos o cronológicos, con umbrales y períodos, en una o varias columnas. Y luego informes que hay que abrir para clasificar los materiales (es la parte de papelería o "inicio del curso": ficheros, cuadernos, clasificadores, lápices de colores). Y luego cuestionarios para ayudar a reunir los recuerdos, y no olvidar nada. Todo esto se parece un poco a las "guías de entrevista" que preparan los etnólogos o los historiadores antes de empezar a realizar una investigación de historia oral. O a un informe administrativo, a un curriculum vitae o a un interrogatorio policial. Lógicamente, los perfiles de vida así diseñados son muy convencionales. Se nace, se tiene una familia, recuerdos de infancia, iniciaciones; se hacen unos estudios, el servicio militar, se desempeña un trabajo, se casa, se tienen hijos, se hace una "carrera", y finalmente llega la jubilación. En ningún momento se habla de una persona que sea soltera, homosexual o esté en el paro. El manual más llamativo en este sentido es el de Patricia A. Case (nº 8), que claramente se

dirige sobre todo a las madres y a las abuelas. Para escribir una autobiografía, según ella, sólo hay que responder, utilizando una hoja por pregunta, a un cuestionario de alrededor de cuatrocientas preguntas agrupadas en diez capítulos: Early Childhood, School Days, Teen Years, Becoming a Young Adult, Starting a Family, Raising a Family, Earning a Living, Retirement, Creativity, Highlights and Special Thoughts. Se pueden pasar por alto algunas preguntas, o por el contrario ampliar algunas respuestas. Cuando se acaba, se revisa y se regala a los nietos.

Pero nada impide inventar las propias preguntas, seguir otro procedimiento, avanzar. Lo más interesante son las pautas para empezar, todo aquello que nos hace salir de la evidencia opaca del presente. Ciertamente, el recorrido así iniciado sólo podrá ser una especie de "torre del propietario" narcisista, que no habrá producido ningún cambio o ningún enriquecimiento, sino que sencillamente uno se sentirá más a gusto consigo mismo. Sólo tendrá la posibilidad de producir algo si se apoya en una relación con otro o en una reflexión teórica que permita volver a situar las causas y los efectos. En cualquier caso, lo que hay que hacer es empezar. Presentaré dos ejercicios aconsejados para uno y otro caso, aunque ciertamente dentro de marcos bastante diferentes. Describan la habitación en la que se encuentran, seguramente que habrá objetos queridos (fotos, muebles de familia, etc.): ¿por qué están ahí?, ¿por qué los conserva?, ¿quién se los ha dado? (Conquet, nº 23). Describa la casa en la que vivió cuando era niño y haga un plano detallado de la misma (Wiebe, nº 10). "Introduce yourself from the viewpoint of some of the people you are close to or acquainted with" (Simons, nº 16). También uno puede escribir su epitafio (tal como lo hizo Stendhal) y muchas otras cosas. Pero la pregunta que me parece mejor, que propone Paul Le Bohec (nº 20), es la siguiente: ¿me podría hablar de su nombre y de su apellido? ¿A qué le recuerdan? Según mi experiencia, es una pregunta inagotable y fundamental. Querido lector, le cedo la palabra. ¿Cómo se llama?

TRABAJOS DE PHILIPPE LEJEUNE SOBRE AUTOBIOGRAFÍA

1. Libros

L'Autobiographie en France. Paris: A. Colin, 1971.

Exercices d'ambiguïté, lectures de 'Si le grain ne meurt'. Paris: Lettres Modernes, 1974.

Lire Leiris, autobiographie et langage. Paris: Klincksieck, 1975.

Le Pacte autobiographique. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Editions du Seuil, 1980.

Moi aussi. Paris: Editions du Seuil, 1986.

2. Ediciones

Xavier-Edouard Lejeune. *Calicot*. Edición e introducción de Philippe Lejeune. Paris: Montalba, 1984.

3. Artículos

"Le Pacte autobiographique". *Poétique* (1973). Reimpreso en *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 13-46.

"Le dangereux supplément. Lecture d'un aveu de Rousseau". *Annales* 4 (1974), 1009-22.

"La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau". En *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 49-85.

"Le Livre I des *Confessions*. En *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 87-163.

"Gide et l'espace autobiographique". En *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975) 165-96.

"L'ordre du récit dans *Les Mots* de Sartre". En *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 197-243.

"Michel Leiris, autobiographie et poésie". En *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 245-307.

"Autobiographie et histoire littéraire". *Revue d'histoire littéraire de la France* 75, No. 6 (número dedicado a la autobiografía) (1975), 903-30 (seguido de una "Discussion",932-36). Reimpreso (sin la "Discussion") en *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 311-41.

"Stendhal et les problèmes de l'autobiographie". *En Stendhal et problèmes de l'autobiographie* (Grenoble: Presses de l'Université de Grenoble, 1976), 21-36.

"Le Peigne cassé". *Poétique* 25 (1976), 1-30. (Sobre Rousseau)

"Ça c'est fait comme ça". *Poétique* 35 (1978), 269-304. (Sobre la película *Sartre par lui-même*).

"Vallès et la voix narrative". *Littérature* 23 (1976), 3-20. Reimpreso como "Le récit d'enfance ironique: Vallès". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 10-31.

"Autobiography in the Third Person". *New Literary History* 9 (1977), 27-50. Reimpreso como "L'autobiographie à la troisième personne". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 32-59.

"La Voix de son Maître: les entretiens radiophoniques". *Littérature* 33 (1979), 6-36. Es parte del capítulo "La Voix de son Maître: l'entretien radiophonique". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 110-50.

"L'autobiographie parlée". *Obliques* 18-19 (1979), 97-116. Reimpreso como "Sartre et l'autobiographie parlé". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 161-200.

"Vecu/Écrit". *BREF* 13 (1978), 5-31. Reimpreso en su mayor parte como "Le document vécu". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 203-28.

"Biographie, témoignage, autobiographie: le cas de *Victor Hugo raconté*". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 60-102.

"L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas". En *Je est un autre* (Paris: Seuil, 1980), 229-316.

"Grammaire de l'interview" (Conversación con Jean-Luc Hennig). *Libération* (2 agosto 1980).

"Autobiographie et histoire sociale au XIXe siècle" y "Repertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle (1789-1914). I". *Revue de l'Institut de Sociologie* 1-2 (1982), 209-25 y 226-34.

"Le pacte autobiographique (bis)". En *L'Autobiographie en Espagne* (Actes du IIe Colloque International de la Baume-les-Aix, 23-24-25 mai 1981). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1982), 7-26. Reimpreso en *Poétique* 56 (1983), 416-34. Reimpreso también en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 13-35.

"Apprendre aux gens à écrire leur vie". *Revue Française d'Études Américaines* 14 (1982),167-86. Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil,1986), 203-23.

"Autobiographie et histoire sociale au XIXe siècle" y "Repertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle (1789-1914). I". *Revue de l'Institut de Sociologie* 1-2 (1982), 209-225 y 226-34. Este artículo (sin el "Repertoire") apareció también en *Individualisme et autobiographie en Occident* (Colloques du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, juillet 10-20, 1979). Eds. Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani (Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983), 209-34.

"Autobiographie, roman et nom propre". En *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese* 23 (1984), 149-93. Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 37-72.

"Regarder un autoportrait". *Corps écrit* 5 (1983). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 73-86.

"L'image de l'auteur dans les médias". *Pratiques* 27 (1980). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 87-99.

"Par oú commencer". *Le Français aujourd'hui* 64 (1983). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 224-45.

"L'autobiographie à compte d'auteur". *Revue des Sciences Humaines* 192 (1983), 125-34. Reimpreso como "Women and Autobiography at Author's Expense", *New York Literary Forum* 12-13 (1984), 247-60. Ese número del *New York Literary Forum* apareció luego como libro con el título *The Female Autograph*. Ed. Domna Stanton (Chicago: Chicago University Press, 1987). El artículo de Lejeune fue reimpreso también en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 292-309.

"'La Cote Ln 27'. Pour un répertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle". *Études littéraires* 17, No. 2 (1984). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 249-72.

"Le Roland Barthes sans peine". *Textuel 34/44* 15 (1984). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 103-16.

"En famille". En *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 181-202. Consta de entrevistas publicadas originalmente en *L'École des parents* (enero 1984) y *Pratiques* 45 (enero 1985).

"Ethnologie et littérature: *Gaston Lucas, serrurier*". *Études rurales* (enero-junio 1985). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 273-91.

"Récits de naissance". *Cahiers de sémiotique textuelle* 4 (1985). Reimpreso en *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 310-37.

"Les instituteurs du XIXe siècle racontent leur vie" y "Repertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle (1789-1914). II: Vies d'instituteurs". *Histoire de l'éducation* 25 (1985), 53-82 y 83-104.

"Les enfances de Sartre". En *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 117-63. Parte de este artículo apareció originalmente como "L'Atelier autobiographie de Sartre". *French Literature Series* (Columbia, South Carolina) 12 (1985), 129-44.

"Post-scriptum à *Lire Leiris*". En *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 164-77.

"Autobiographie". *Dictionnaire des Littératures*. Vol. 1. (Paris: Larousse, 1985). 124-25.

"Les Bricoleurs du moi". *La Croix* (22-23 Junio 1986), 20.

"Les Souvenirs de lecture d'enfance de Sartre". En *Lectures de Sartre*. Ed. Claude Burgelin. (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1986), 51-87.

"Friselis: Cronique de lecture". *Romance Studies* 9 (Winter 1986), 7-19. (Sobre *La Fête des pères* de François Nourissier).

"Crime et testament. Les Autobiographies de criminels au XIXe siècle" y "Repertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle (1789-1880). III: Vies de criminels". *Cahiers de Sémiotique Textuelle* 8-9 (1986), 73-86 y 87-98.

"Autobiographie et homosexualité en France au XIXe siècle" y "Repertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle (1789-1914). IV: Vies d'homosexuels". *Romantisme* 56 (1987), 79-94 y 95-100.

"Cinéma et autobiographie: Problèmes de vocabulaire". *Revue Belge du Cinéma* 19 (1987), 7-13.

"Wanted: Autobiographies!" *L'Histoire* 101 (1987), 82-83.

"Le récit de vie, un nouveau genre?" *Le Français aujourd'hui* 79 (1987), 59-66.

"L'Autobiographie existe-t-elle?" En *Biographie et autobiographie au XXe siècle* (Actes du 20eme congrès de l'A.G.E.S., Montpellier 16-17 mayo, 1987). *Cahiers de l'Institut d'Études Germaniques* (Montpellier, Université Paul Valéry), 5 (1988), 81-94.

"'Cher cahier...'" *Le Magazine Littéraire* 252-253 (1988), 45-46.

"L'ère du soupçon". En *Le récit d'enfance en question* (Actes du colloque de Nanterre, 16-17 enero 1987). *Cahiers de sémiotique textuelle* 12 (1988), 41-65.

"Peut-on innover en autobiographie?" En *L'Autobiographie*. Les Belles Lettres, Series "Confluents psychanalytiques", 67-100.

"L'autobiocopie". En *Autobiographie et biographie* (Colloque franco-allemand de Heidelberg). Eds. Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (Paris: Éditions A. G. Nizet, 1989), 53-66.

"Le bourreau Véritas" y "Genèse de W ou le souvenir d'enfance". *Cahiers George Perec* 2, 101-55.

"Paroles d'enfance". *Revue des Sciences Humaines* 217 (1990), 23-38. (Sobre *Infancia* de Nathalie Sarraute).

"The Genetic Study of Autobiographical Texts". *Biography* (Honolulu, Hawai) 14 (1991), 1-11.